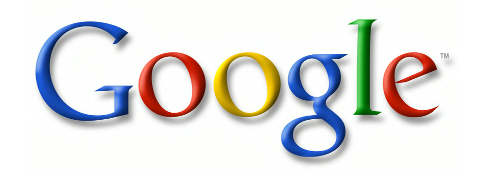

Google




STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Music Department

Praktische
Musikalische Compositionslehre in Aufgaben.

Mit zahlreichen ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen nach den Werken der ersten Meister

systematisch-methodisch dargestellt

von

Ludwig Bussler.

Erster Band: Lehre vom Tonsatz. 12 Mark.

I. Harmonielehre in 54 Aufgaben. 4 Mark.

II. Contrapunkt.

a) Der strenge Satz in der musikalischen Compositionslehre in 52 Aufgaben. 4 Mark.

b) Contrapunkt und Fuge im freien (modernen) Tonsatz in 33 Aufgaben. 4 Mark.

Zweiter Band: Freie Composition. 12 Mark.

I. Musikalische Formenlehre in 33 Aufgaben. 4 Mark.

II. Instrumentation und Orchestersatz in 18 Aufgaben. 8 Mark.

 Gebundene Exemplare stets vorräthig. 

Das nunmehr vollständig vorliegende Werk führt den Schüler von den ersten harmonischen Studien mit dem *Duraccord* bis zu den höchsten künstlerischen Aufgaben, welche *alle Mittel* der Kunst vereinigen. Diese höchsten Aufgaben des *Dramas* und der *Cantate* (an einem angemessenen umfassenden Ausdruck für letztere Kunstform fehlt es noch) setzen in der That die Lösung aller vorangehenden Aufgaben voraus, sie können auf keine der durch sie zu erwerbenden Geschicklichkeiten verzichten, und bilden dadurch den Sammelpunkt, in welchem sich alle bisherigen Richtungen des Studiums vereinigen. Keine der früheren Arbeiten bleibt hier unbenutzt und ohne Einfluss; insbesondere, was die Behandlung der Singstimmen betrifft, zeigt sich hier der Vortheil der Studien im *strengen Satz*, Studien, welche auch an den unvergleichlichen Schöpfungen *Bach's* und *Händel's* ihren Antheil haben.

Das unsangliche Hinundherfahren der Stimmen, die geistlose harmonisch-figurative Behandlung derselben, der Mangel an Sinn für die Klangschönheit und aesthetische Bedeutsamkeit des Intervalles*), kurz, die ganze kleinlich-zappelnde Melodik des eingebildet contrapunktischen Satzes, — die man in zahllosen Arbeiten beobachten kann, und an der die einseitig harmonisirende Schule zum

*) Wenn nicht gar freie contrapunktische Arbeiten ohne gründliche Vorkenntniss der Intervalle überhaupt in Angriff genommen werden.

grossen Theil mitschuldig ist, — alle diese Fehler werden durch das Studium des *strengen Satzes* am erfolgreichsten bekämpft.

Wenn nun dieser Vortheil bei den zusammengesetzten und umfassenden Aufgaben der vereinigten Gesang- und Orchester-Composition sofort einleuchten muss, so ist doch auch im symphonischen Satz, dessen Abhandlung der Formenlehre und dem Orchestersatz zufällt, der Einfluss gediegener contrapunktischer Vorbildung bei allen grossen Meistern zu beobachten. Man denke nur an den Gebrauch, den der über jeden Schulzwang erhabene *Mozart* von der Fugenform in der *Ouvertüre zur Zauberflöte* gemacht hat, an den vierfachen Contrapunkt im *Finale der Cdur-Symphonie* desselben Meisters, an die zahlreichen einfachen und künstlichen *Contrapunkte, Imitationen, Canons, fugirten Sätze,* welche *Beethoven* in seinen *Sonaten, Quartetten, Symphonieen* und Werken anderer Gattung verwendet hat, wo sie oft aus den unvergleichlichen *thematischen Entwickelungen* dieses Tonriesen herauswachsen.

Der junge Componist möge es sich daher nicht verdriessen lassen, dass grade *diese* Studien es sind, welche die Zahl der Aufgaben und den Umfang des Lehrbuches so sehr erweitern, indem sie mit nicht weniger als einundneunzig Aufgaben den nur hundertfünf der soviel beliebteren Disciplinen der Harmonie-, Formen- und Instrumentations-Lehre gegenüber stehen. Ein Theil jener Aufgaben besteht ja nur in kleinen Vor- und Hülfsübungen, und nimmt wenige Stunden in Anspruch, die grösseren aber, welche ganz besonders fleissigem Studium empfohlen sind, belohnen den treuen Fleiss so reichlich, dass sie nur von Solchen mit Geringschätzung betrachtet werden können, die ihren heilsamen Einfluss nie beobachtet haben, weil sie nie Muth und Kraft gefunden haben, sich an ihnen zu versuchen.

Deshalb möge man auf die grosse Zahl, zu welcher die Aufgaben herangewachsen sind, nicht mit Besorgniss sehen. Es sind ihrer nicht mehr, als zur vollkommenen Ausbildung erforderlich sind. Dass diese Ausbildung nicht nur den Wenigen unentbehrlich ist, welche hoffen, sich als Componisten Bedeutung verschaffen zu können, ist längst von allen Einsichtigen anerkannt. *Kapellmeister* und *Musikdirigenten* aller Art können dieses Studium in seiner ganzen Ausdehnung nicht entbehren. Das *wissenschaftliche* Studium der Musik, sei es historisch oder rein theoretisch, muss ohne dasselbe todter Buchstabenkram bleiben, und auch der praktische Musiklehrer und ausübende Künstler, wenn sie einen tieferen Einblick in die Kunst gewinnen wollen, die ihren Lebensberuf ausmacht, werden dem Studium der Compositionslehre nicht entsagen wollen.

Diesen allen möge denn das vorliegende Buch empfohlen sein. Eine gedrängtere, rein sachliche, die Person des Autors nirgends in den Vordergrund stellende, sondern ausschliesslich den Vortheil des *Schülers* im Auge habende Darstellung wird sich nicht leicht geben lassen. Für den öffentlichen Unterricht, den der Verfasser mit besonderer Liebe berücksichtigt hat, möge noch die Bemerkung hier Aufnahme finden, dass nach der Ansicht des Verfassers eine gleichzeitige Unterweisung der jungen Männer, welche Composition studiren, in *Harmonielehre* und *Contrapunkt* in Parallelklassen wohl angebracht und von günstigem Erfolg sein würde, da diese beiden Disciplinen sich gegenseitig so wenig stören, wie zwei gleichzeitig zu erlernende Sprachen.

Instrumentation und Orchestersatz

einschliesslich der Verbindung

mit Vocal- Chor- und Solo-Satz

in

achtzehn Aufgaben

mit

zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-, Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst

für den

Unterricht an öffentlichen Lehr-Anstalten,

den

Privat- und Selbst-Unterricht

systematisch-methodisch dargestellt

von

Ludwig Bussler.

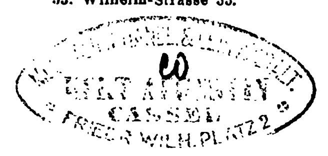


Berlin SW., 1879.

Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Strasse 33.



Vorwort.

Die vorliegende Bearbeitung der Lehre von der Orchestercomposition unterscheidet sich von anderen dadurch, dass sie von Anfang an die thatsächlich bestehenden Verhältnisse berücksichtigt. Bei einer so rein praktischen Disciplin, wie die hier vorzutragende, scheint dieses Verfahren das einzig berechtigte. Daher erhält der Schüler nicht willkürliche Verbindungen einzelner Instrumente zu Vorübungen, die ohnehin durch frühere Aufgaben der Compositionslehre als erledigt zu betrachten sind, sondern er wird sofort in den Vollbesitz eines, in seiner Zusammensetzung durch den allgemeinen Musiksinn anerkannten Orchesters gesetzt.

Freilich ist dieses Orchester noch nicht das complicirte und schwer zu behandelnde der hohen symphonischen Composition; sondern es ist das allgemein verbreitete, dem Bedürfniss des Volkslebens entsprechende, gewöhnliche Orchester der Unterhaltungsmusik, dessen stereotype Behandlungsweise sich Jeder, mit einigem Klangsinn begabte, leicht aneignet.

Dieses Orchester kann schon desshalb in einem Lehrbuche nicht übergangen werden, weil seine Behandlung fast durchaus lehrbar ist, während das symphonische Orchester so grosse Ansprüche an das angeborene Talent und den geläuterten Klangsinn macht, dass die Lehre sich auf die Mittheilung der allgemeinen Grundsätze beschränken muss.

Ferner ist das gewöhnliche Orchester überall zu treffen, aber nur ein kleiner Theil der musikalischen Talente befindet sich in der glücklichen Lage, in grossen Städten grosse symphonische Orchester regelmässig beobachten zu können.

Endlich, und hauptsächlich, stellen sich die Aufgaben des gewöhnlichen Orchesters wohl jedem Componisten, ja fast jedem praktischen Musiker einmal, und dieses Orchester ist auch

Compositionen und Compositions-Versuchen leicht zugänglich, — für das grosse symphonische Orchester aber zu schreiben, und seine Werke aufgeführt zu sehen, ist das seltene Glück ganz besonders Bevorzugter.

Mit dem gewöhnlichen Orchester muss also, nach alter, praktisch bewährter Weise, begonnen werden, und wenn die Uebungen mit demselben auch die leichtesten der gesammten Compositionslehre sind, weil hier gleichsam die Schule dem Schüler die Hand führt, so wird man bei den schwierigen Aufgaben des symphonischen Satzes alsbald inne werden, wie sehr sich dieselben als Vorübungen bewähren.

Abgesehen von dieser, durch das praktische Ziel der Unterweisung gebotenen Einführung, bilden natürlich die symphonischen Aufgaben den wesentlichen Theil und eigentlichen Schwerpunkt des Werkes. Auch diese Aufgaben übernehmen das Instrumentale aus der gegenwärtig wirklichen musikalischen Praxis, ohne jedoch jemals die Hinweisung auf die vollendeten Schöpfungen unserer unsterblichen Meister, insbesondere Haydn's, Mozart's und Beethoven's, zu versäumen. Doch macht es grade dieser Theil der Compositionslehre zur Pflicht, auch die Meisterwerke der Gegenwart, besonders in den genialen Orchesterbildern Richard Wagner's, dem jungen Künstler an's Herz zu legen.

Berlin, im October 1879.

Ludwig Bussler.

Inhalts-Verzeichniss.

Instrumentation und Orchestersatz.

A. Instrumentation.

I. Instrumentation für gewöhnliches Orchester.

Das gewöhnliche Orchester in Verbindung mit Gesang in den niederen dramatischen Formen des Vaudeville.

II. Instrumentation für das grosse symphonische Orchester.

Verbindung des symphonischen Orchesters mit der Vocalmusik in Oper und Oratorium.

III. Besondere Orchesterbildungen.

B. Orchestersatz.

I. Das Orchester und seine Behandlung.

II. Der Sologesang.

III. Verbundener Instrumental- und Vocal-Satz.

Einleitung.

---

1. Die Aufgaben der Orchestercomposition sollen zuerst mit der Schreibart, der Technik und dem compositionsüblichen Umfang der Instrumente bekannt machen. Sie sofort mit selbständiger Composition des Schülers zu verbinden, diesen also sofort für gegebene Instrumente componiren zu lassen, erscheint methodisch widersinnig, weil dabei die Aufmerksamkeit von dem eigentlichen Lehrgegenstand abgelenkt wird.

Auch der Beginn mit der Instrumentation klassischer Meisterwerke erscheint in diesem Sinne verwerflich, weil der tiefere Antheil, den das Gemüth an denselben nimmt, gleichfalls die Aufmerksamkeit ablenkt.

Es scheint also geboten, mit der Bearbeitung leichterer Musik zu beginnen, wie sie besonders unsere sehr entwickelte Tanzmusik in reichster Auswahl bietet.

2. Hat der junge Componist durch diese Arbeiten die Fremdheit und Befangenheit dem neuen Material gegenüber abgelegt, besonders die nöthige Schreibgewandtheit erlangt, dann ist es Zeit, sich an die Werke der Klassiker zu wagen, deren Bearbeitung, ausser dem adelnden Einfluss auf die subjective Phantasie, noch den Vortheil eines tiefen Einblicks in das Schaffen der Meister gewährt.

3. Jetzt erst darf die eigene Phantasie selbstthätig sich des orchestralen Materials bemächtigen, und die Hauptformen der Instrumentalmusik, insbesondere Fuge, symphonische Tanzform und Sonate, über die Mittel des Orchesters frei schaltend, noch einmal durcharbeiten.

4. Auf dieser methodischen Nothwendigkeit beruht die Eintheilung der Lehre in Instrumentation (Arrangement) und (selbständigen) Orchestersatz, von denen die erstere fast jedem Musiker praktisch unentbehrlich ist, während der zweite nur die höher Strebenden anziehen wird.

5. Da die Aufgaben des ersten Theiles sich häufig mit unabweisbarer Nothwendigkeit auch solchen Künstlern stellen, denen eine erschöpfende compositionstechnische Vorschule (am häufigsten in Bezug auf contrapunktische Studien) nicht zugänglich gewesen ist, so hat das vorliegende Lehrbuch, zum Besten dieser, den ersten Aufgaben eine etwas breitere, auch ohne Vorkenntnisse möglichst leicht verständliche Darstellung gewidmet.

6. Die Grundzüge des modernen Orchestersatzes danken wir **Mozart** und **Haydn**, seine Vollendung **Beethoven** und seinen begabtesten Zeitgenossen und Nachfolgern. (Vgl § 88.)

Instrumentation und Orchestersatz.

A. Instrumentation.

§ 1.

Die Orchesterbildungen.

Es gibt zwei normale Orchesterzusammenstellungen, aus denen alle anderen durch Beschränkung oder Erweiterung gebildet werden und welche — jedes in seiner Sphäre — die Billigung und Zustimmung des allgemeinen Musiksinnes für sich haben:

I. Das gewöhnliche Orchester der sogenannten Unterhaltungsmusik, wie es in der Mehrzahl der auf leichte Unterhaltung der Zuhöre berechneten Concerte, insbesondere zur Aufführung von Tanzmusik besteht, und auch im Vaudeville-Theater Verwendung findet.

II. Das symphonische Orchester, welches den höheren Gattungen der Instrumentalmusik dient, und durch die Meisterwerke unserer Classiker, besonders Beethoven's, zum Organ der höchsten musikalischen Offenbarungen erhoben worden ist. Es findet auch in Oratorium und Oper Verwendung.

Von diesen beiden ist das erste geeignet, den ersten Uebungen des Anfängers zu Grunde gelegt zu werden, da es eine gewisse stereotype Behandlungsweise der Instrumente und ihrer Verbindungen zeigt, welche den jungen Componisten am leichtesten in die äussere Technik der orchestralen Schreibweise einführt. Diese stereotype Technik des Orchestersatzes bildet den absolut lehrbaren Theil desselben, und darf schon desshalb in einem Lehrbuche nicht übergangen werden.

Ihre Aufgaben sind die leichtesten in Instrumentation und Orchestersatz. Die Vernachlässigung derselben, aus unberechtigten aesthetischen Vorurtheilen, rächt sich in den meisten Fällen durch Unbeholfenheit in der Behandlung auch der höheren Aufgaben.

§ 2.

Die Partiturordnung.

Unter den verschiedenen Arten, für diese beiden Orchester Partitur zu schreiben, verdienen zwei schon hier eine vorläufige Betrachtung, während die übrigen an den geeigneten Stellen des Lehrbuches abgehandelt werden.

Die eine von beiden setzt das Streichquartett obenan, die andere setzt es untenan. Letztere ist die vorherrschende Weise für alle Art Musik. Erstere ist in der Tanzmusik berechtigt, und vorzugsweise, wiewohl nicht ausschliesslich in Gebrauch.

Zu den folgenden Uebungen in Instrumentation und Orchestersatz bedienen wir uns

ausschliesslich für die Gattung der Tanzmusik der ersten Partiturordnung, für alle anderen der zweiten.

I. Instrumentation für gewöhnliches Orchester.

§ 3.

Das grosse Tanz-Orchester.

Dem bisherigen Verfahren der praktischen Compositionslehre getreu wird auch hier dem jungen Componisten das Material immer nur in demjenigen Umfange zuertheilt, innerhalb dessen er es zu der grade vorliegenden Aufgabe verwenden kann und soll.

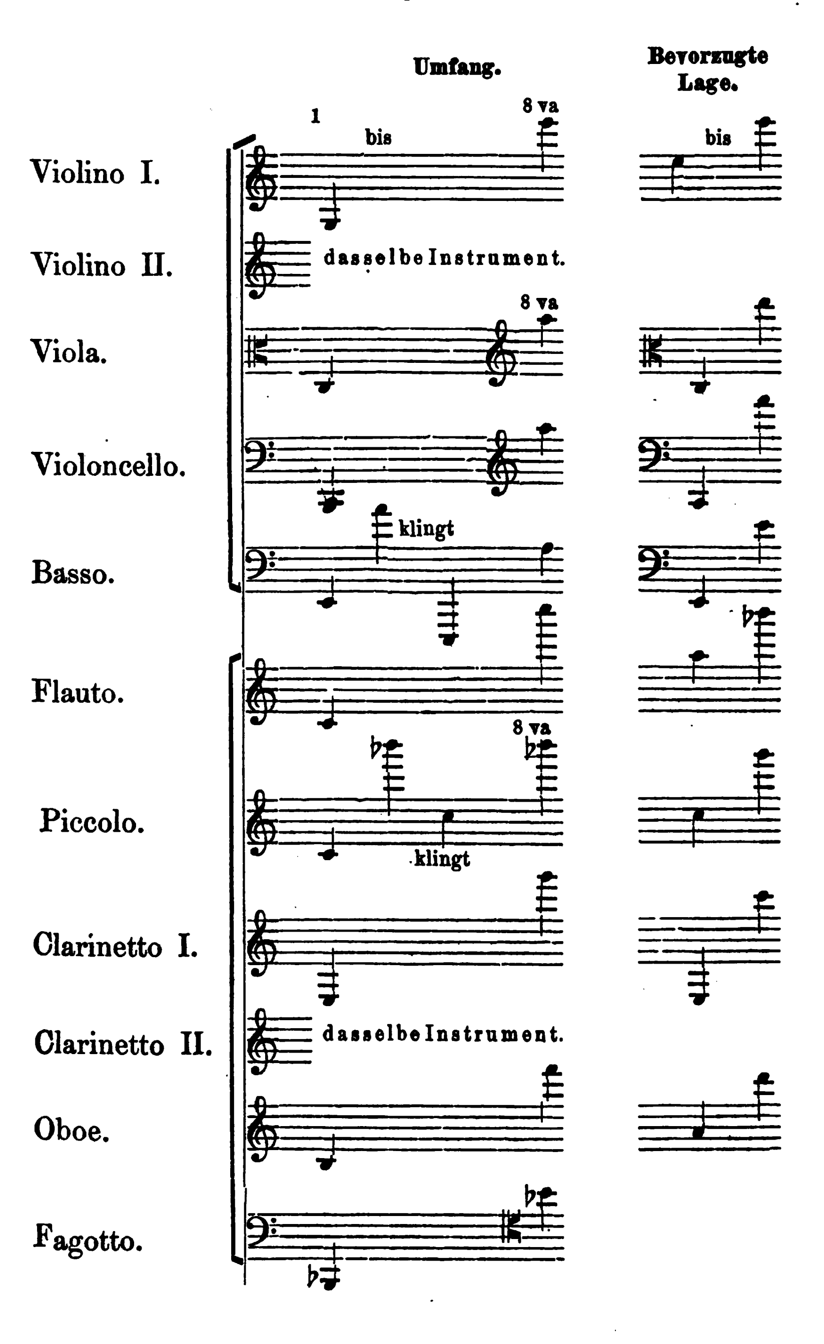
Wenn hier das Orchester der Tanz- und leichten Unterhaltungsmusik als gewöhnliches bezeichnet wird, so soll damit auf die weite Verbreitung desselben hingewiesen werden. Aus dem wirklichen Bedürfniss des Volkslebens hervorgehend, findet es sich auch in kleinen Städten in mehr oder weniger vollkommener Zusammenstellung. Grössere Städte besitzen meist mehrere solche Orchester. Auch dieser Umstand spricht dafür, die Instrumentationslehre grade mit diesem Orchester zu beginnen, welches dem jungen Componisten überall leicht zugänglich ist, während die symphonischen Orchester nur in den grössten Städten mehrfach vertreten sind, und ihrer Natur nach, Anfängerarbeiten gegenüber, eine exclusivere Stellung behaupten. Bei einer so rein praktischen Lehre, wie die hier vorzutragende, welche den jungen Musiker mit Nothwendigkeit an die Mitwirkung und das Wohlwollen seiner Kunstgenossen weist, muss auch diesen, thatsächlich bestehenden Verhältnissen Rechnung getragen werden.
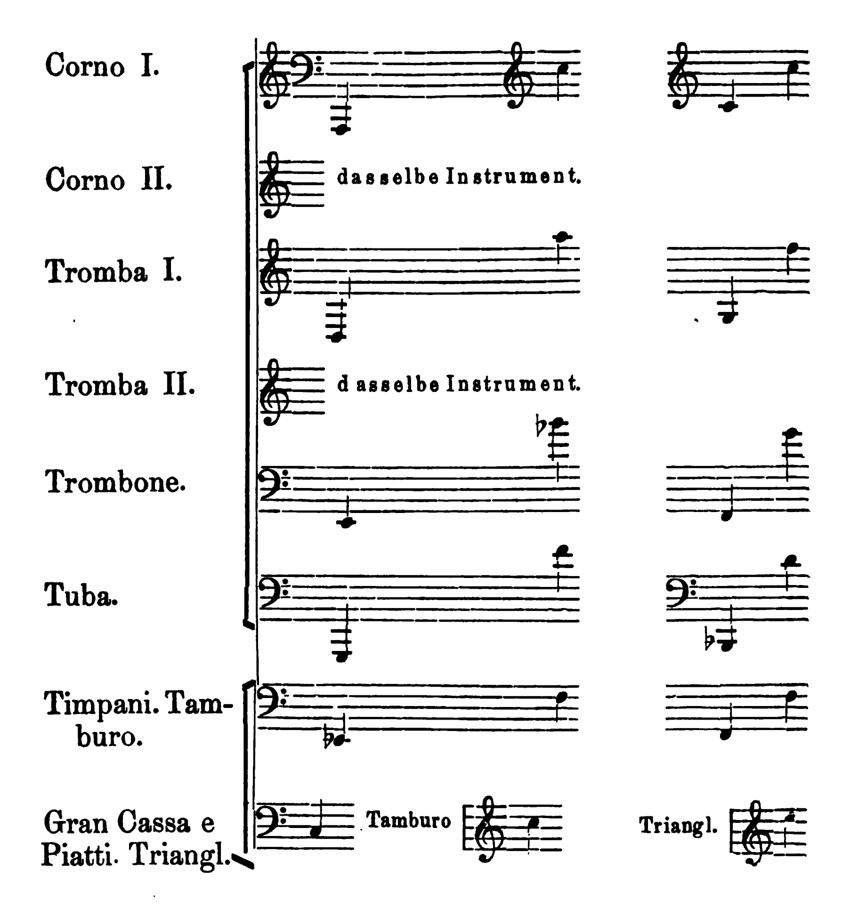
Erste Aufgabe: Einen Tanz zu instrumentiren.

Man bedient sich zur Aufführung eines Tanzes des grossen Tanz-Orchesters, welches folgende Stimmen in sich vereinigt:

Partitur-Einrichtung.

Streich- oder Bogen-Instrumente.		Erste Geige.	Violino I.
		Zweite Geige.	Violino II.
		Bratsche.	Viola.
		Violoncell.	Violoncello.
		Contrabass.	Basso.
Blase-Instrumente.	Holz-Instrumente.	Grosse Flöte.	Flauto.
		Kleine Flöte.	Flauto piccolo.
		Erste Clarinette.	Clarinetto I.
		Zweite Clarinette.	Clarinetto II.
		Hoboe.	Oboe.
		Fagott.	Fagotto.
	Blech-Instrumente.	Erstes Horn.	Corno I.
		Zweites Horn.	Corno II.
		Erste Trompete.	Tromba, I.
		Zweite Trompete.	Tromba II.
		Posaune.	Trombone.
		Tuba.	Tuba.
Schlag-Instrumente.		Kleine Trommel.	Tamburo. (ohne Tonhöhe).
		Pauken.	Timpani.
		Triangl.	Triangl. (ohne Tonhöhe)
		Grosse Trommel und Becken.	Cassa e Piatti. (ohne Tonhöhe)


Umfang.
Bevorzugte Lage.
Violino I.
1
bis
8 va
bis
Violino II.
dasselbe Instrument.
Viola.
8 va
Violoncello.
Basso.
klingt
Flauto.
Piccolo.
8 va
klingt
Clarinetto I.
Clarinetto II.
dasselbe Instrument.
Oboe.
Fagotto.



Die „bevorzugte Lage" ist diejenige, in welcher sich das Instrument im Orchester vorzugsweise bewegen soll, wofern nicht anderes ausdrücklich bestimmt wird.

Die Posaune ist in der Regel eine Tenor-Posaune (auch B-Posaune genannt). Desshalb ist auch hier der Umfang dieser gegeben.

Die Tuba-Stimme wird zuweilen durch eine Baryton-Tuba besetzt. Die grosse Bass-Tuba (Wieprecht'sche Tuba) übertrifft die Baryton-Tuba an Kraft und Tiefe. Dagegen ist die Baryton-Tuba bequemer zu handhaben. Die „bevorzugte Lage" passt für beide Instrumente.

Zur Lösung der hier vorliegenden Aufgabe bedient man sich entweder einer eigenen oder fremden Composition, und zwar eines **Walzers**, der, wie üblich, aus fünf (resp. vier, vgl. Formenlehre) Walzertheilen (Nummern) einer **Introduction** und einem **Finale** besteht. Introduction und Finale werden bei der Instrumentation vorläufig übergangen.

Wer seine Studien ausschliesslich an klassischen Werken machen will, findet in den Walzern Beethoven's und Schubert's hinreichenden Stoff.

Die besten Walzer sind diejenigen, deren Melodie für Geige erfunden ist.

Das Streichquartett.

§ 4.

Die erste Violine.

1. Die vorherrschende Behandlung der Violine ist das Streichen der Saiten mit dem Bogen. Diese wird überall angenommen, wo nichts anderes ausdrücklich angemerkt ist, sonst aber durch *arco*, auch *col arco*, abgk. *arc.*, bei Richard Wagner *mit dem Bogen*, *Bogen*, *Bog.*, *Bg.* bezeichnet.

2. Die Violine ist im Wesentlichen ein einstimmiges Instrument, doch in beschränktem Mafse auch drei- und vierstimmiger Accorde fähig.

3. Die Saiten der Violine werden auch mit den Fingern gerissen, und geben auf diese Art das „*pizzicato*“ abgk. *pizz.* Auch im *pizz.* sind Doppelgriffe und Accorde ausführbar.

4. Die Stricharten der Geige (Bogenführung) müssen durch ⌒, ⌒...., ..., ' ' ' ', genau angegeben werden. Wo eine Angabe fehlt, bedienen sich die ausführenden Musiker des „*non legato*,“ bei welchem jede Note einen Bogenstrich bekommt.

5. Das „tremolo“ der Geige, d. i. die vielfache Wiederholung eines Tones in unmessbarer Geschwindigkeit, wird in allen Stärkegraden und Lagen des Instrumentes angewendet und auch auf Doppelgriffe ausgedehnt.

6. Das „saltato,“ mit springendem Bogen, ergibt eine gelegentlich

wirksame Form des staccato, bei welcher der Bogen durch besondere Geschicklichkeit des Handgelenkes in einer hüpfenden Bewegung erhalten wird.
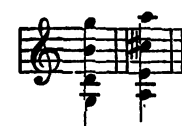
7. Die Geige ist sowohl im Aushalten der Töne, durch Hin- und Herstreichen des Bogens, als auch in jedem Grade der Stärke wie der Schnelligkeit, und in jeder Art von Passage unermüdlich.

8. Zur Herstellung der Doppelgriffe und Accorde bediene sich der Nicht-Geiger der hier folgenden Lagen-Tafeln.

Doppelgriffe können nur auf zwei nebeneinander liegenden Saiten gebildet werden. Sie können ausgehalten und tremolirt werden.

Dreistimmige Accorde können nur auf drei nebeneinanderliegenden Saiten gebildet werden. Nur die beiden obersten Töne derselben können ausgehalten werden als Doppelgriff, weil der Bogen nie mehr als zwei Saiten gleichzeitig streichen kann. 

Vierstimmige Accorde werden auf allen vier Saiten gebildet.

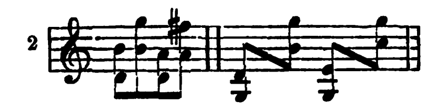
 Hier sind bei dem ersten Accord zwei leere Saiten (g, d,), beim zweiten werden alle vier Töne gegriffen.

Man beschränke sich bei drei- und vierstimmigen Accorden möglichst auf Zusammenstellungen von Sexten und Quinten.

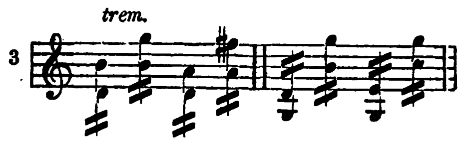
Der Gebrauch leerer Saiten vermehrt die Zahl der Doppelgriffe und Accorde. Ohne leere Saiten sind die Doppelgriffe auf den Umfang einer Octave (1. und 4. Finger auf nebeneinanderliegenden Saiten) beschränkt. Eine leere Saite verbindet sich mit jedem Doppelgriff zweier nächstliegender Saiten zu einem dreistimmigen Accord.

Eine leere Saite verbindet sich mit jedem dreistimmigen Accord zu einem vierstimmigen.
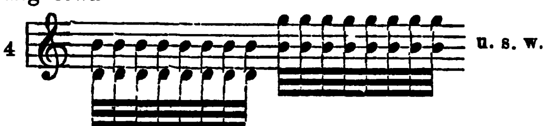
Drei- und vierstimmige Accorde können in Doppelgriffe zerlegt:



und so tremolirt werden.

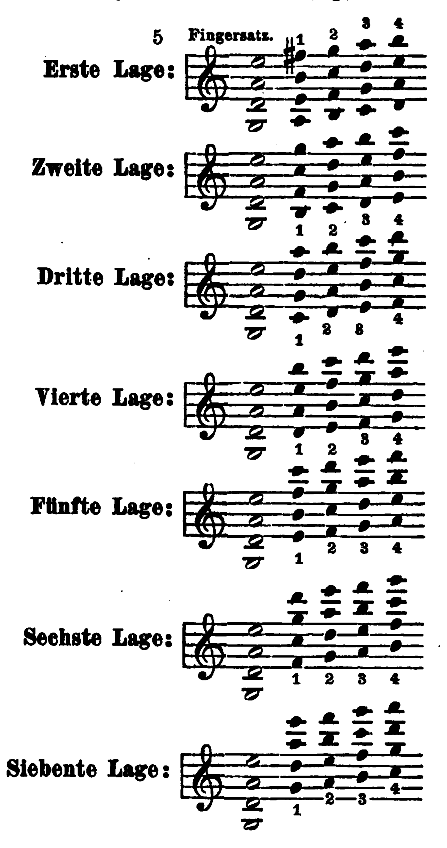


Ausführung etwa:
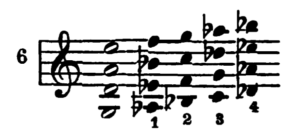


Lagen-Tafel der Geige.

Der Fingersatz der Geige wird vom Zeigefinger als ersten bis zum kleinen Finger, als vierten, gezählt.



Chromatische Erhöhungen und Erniedrigungen desselben Tones erhalten innerhalb der Lage denselben Finger.

Die folgende Lage pflegt man als halbe Lage zu bezeichnen:
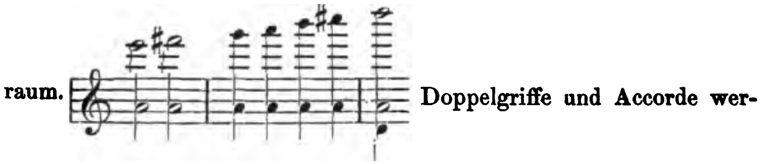


Jeder Doppelgriff oder Accord muss in einer Lage vom 1. bis zum 4. Finger (1 2 3 4) sich befinden.

Doppelgriffe und Accorde, deren höchster Ton das über-schreitet, klingen dünn und scharf; man soll sie vermeiden. Octaven machen eine Ausnahme; sie klingen auch in höherer Lage gut.

Doppeltöne, welche mit Hülfe leerer Saiten erzeugt werden, haben selbstverständlich nach oben einen sehr weiten Spiel-

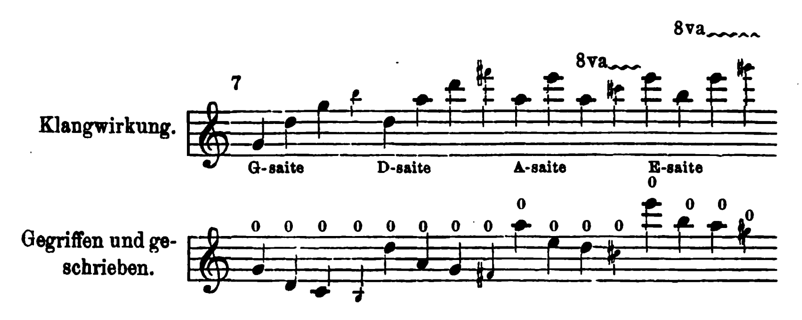
raum.



Doppelgriffe und Accorde werden auch im Pizzicato angewendet.

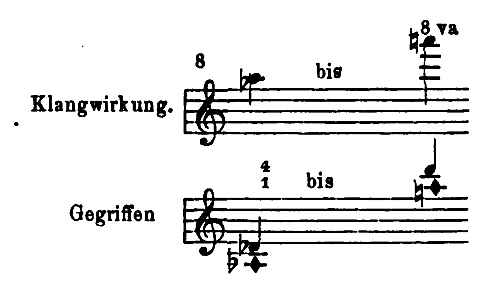
9. Eine besondere Klangfarbe gewährt das Flageolett der Geige, welches Verwandtschaft mit den zartesten Flötentönen zeigt.

Man unterscheidet natürliches und künstliches Flageolett. Das natürliche Flageolett wird durch einen Finger hervorgebracht, und ergibt die Töne:



Da diese Töne auf Theilung der Saite in 2, 3, 4 und 5 zusammenschwingende gleiche Theile beruhen, so können einige auch an anderen Stellen, als hier angegeben ist, gegriffen werden.

Das künstliche Flageolett wird durch zwei Finger erzeugt und liefert sämmtliche Töne, in chromatischer Folge, von:

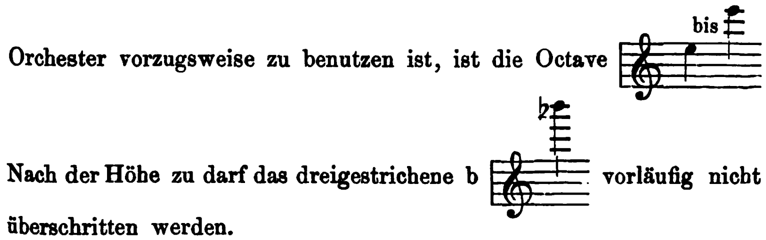


Einige Flageolett-Töne werden zur Erleichterung der Applicatur häufig gebraucht, ohne ausdrücklich vorgeschrieben zu werden. Im Orchester verwendet man Flageolett-Töne, mit Ausnahme von diesen, sehr selten und nur auf Veranlassung eines ganz besonderen, zu erzielenden Klangeffectes.

10. Mit Dämpfern, *con sordini*, gespielt, erhalten die Geigen eine zarte, an die Töne der Glas-Harmonica erinnernde Klangfarbe.

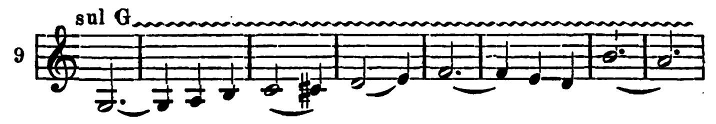
Schreibe die Melodie des Walzers nach der folgenden Anweisung in die erste Geige (oberste Partiturzeile; Einleitung und Finale auszulassen), von Pizzicato, Accorden und Doppelgriffen nur an ganz besonders dazu geeigneten Stellen Gebrauch machend.

11. Die Lage der ersten Geige, welche als die wirksamste im Orchester vorzugsweise zu benutzen ist, ist die Octave
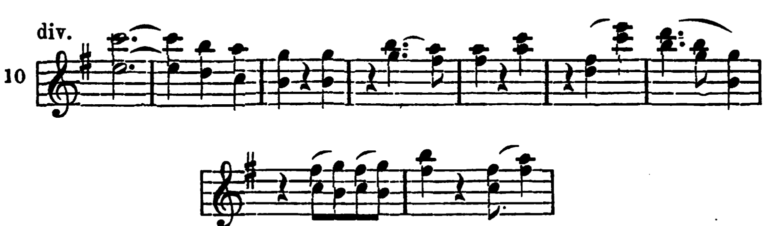


Nach der Höhe zu darf das dreigestrichene b vorläufig nicht überschritten werden.

12. Für tiefe Melodielage sind die Töne der tiefsten, G-Saite wirksam zu benutzen, von bis höchstens c. Man bemerkt bei solchen Stellen: *sul G,* Wagner: *auf dem G*, z. B.
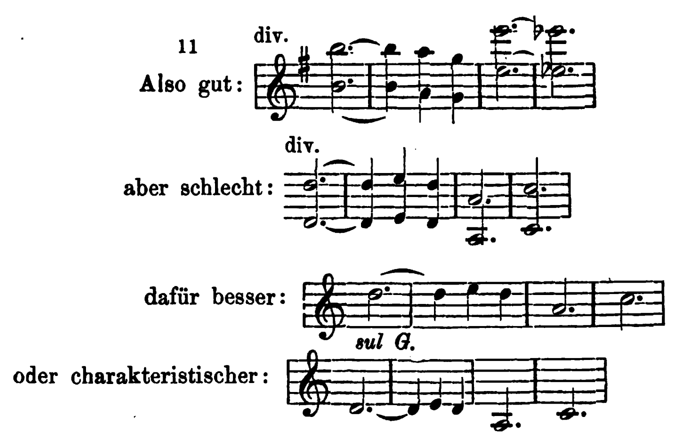


13. Schliesst sich der Melodie eine zweite Stimme in Terzen, Sexten oder gemischten Intervallen so innig an, dass sie mit derselben gleichsam eine zweistimmige Melodie bildet, so gibt man beide Töne der ersten Geige, und setzt dazu: *divisi* (Wagner: *getheilt*, *geth.*) abgk. *div.* In diesem Fall spielt die eine Hälfte der ersten Geigen die obere, die andere Hälfte die zweite Stimme.



In der höchsten Lage vermeidet man Terzen (überhaupt enge Intervalle) ganz, und Sexten (sowie andere weite Intervalle) fast ganz.

Lieber wendet man das *divisi* in Octaven an, wenn die Melodie sehr hoch liegt. Befindet sich die Melodie in der Mittellage, so bedient man sich anderer Instrumente zur Verdoppelung, und gibt der I. Violine die Melodie im Einklang, oder, wenn es angebracht ist, die tiefen Töne der G-Saite.



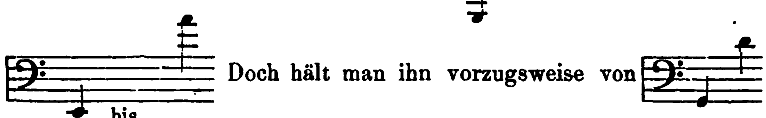
Das vorletzte Beispiel fällt grade in die unwirksamste Lage der Geige.

Anmerkung. Bei dieser ersten Aufgabe der Instrumentation, welche fast nur eine Schreibeübung ist, muss schon auf einen Fehler hingewiesen werden, dem sich Anfänger auf diesem Gebiet selten zu entziehen vermögen. Anstatt sich nämlich vor allen Dingen angelegen sein zu lassen, das allgemein übliche, alltägliche sich bis zur vollkommenen Sicherheit geläufig zu machen, gehen sie von Anfang an darauf aus, das ungewöhnliche und seltene in ihre Arbeiten aufzunehmen. Sie bemühen sich z. B. den Umfang der Instrumente bis an ihre äussersten Grenzen auszubeuten, oder technische Schwierigkeiten, die sie vielmehr vermeiden sollten, geflissentlich aufzusuchen. Diese dünkelhafte Neigung muss durchaus unterdrückt werden, weil sie zur Stümperei, wenigstens zu grossem Zeitverlust führt.

§ 5.

Der Contrabass

klingt eine Octave tiefer, als er geschrieben wird. Sein Umfang als Orchesterinstrument geht von [Notenbeispiel] geschrieben:



Doch hält man ihn vorzugsweise von

Die tiefsten Töne sind (von besonderen künstlerischen Zwecken, die hier nicht vorliegen, abgesehen) nur als Grundlage für ein voll aufgebautes Orchester wirksam, sonst aber durch die dumpfe Gewalt ihres Klanges von einer leicht störenden Schwerfälligkeit, besonders der leichten Beweglichkeit einer Tanzmusik gegenüber.
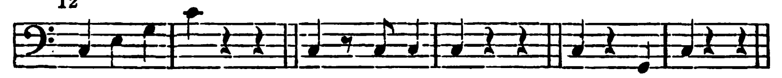
1. Neben der gewöhnlichen und vorherrschenden Behandlungsweise: *arco, mit dem Bogen* ist das *pizzicato* des Basses an passenden Stellen von guter Wirkung. Accorde, Doppelgriffe, Flageolett, Dämpfer werden nicht angewendet.

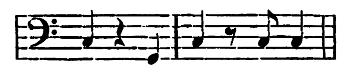
2. Der Contrabass gibt im Walzer durchgängig den harmonischen Bass auf dem ersten Viertel des Taktes, markirt also gleichzeitig die Hauptpunkte des Rhythmus und der Harmonie. Das zweite und dritte Viertel des Taktes pausirt er: [Notenbeispiel]

3. Eine gelegentliche Ausnahme hiervon machen die Schlüsse

(Ganz- und Theilschlüsse), wo er sich bisweilen, wenn es die Composition verlangt oder zulässt, in Figuren, wie die folgenden, bewegt:

12
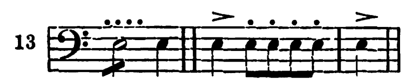




welche indessen keineswegs unbedingt nöthig, jedenfalls selten anzubringen sind.
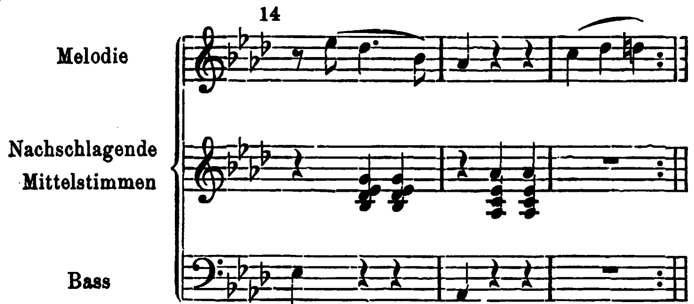
4. Aeusserst selten, in vielen Walzern gar nicht, betheiligt sich der Bass für die Dauer von ein oder zwei Takten bei einem gewaltigen Kraft-Rhythmus des ganzen Orchesters, z. B.

13
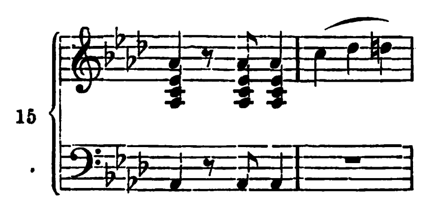


Es findet sich auch zuweilen die Pause eines Taktes im Bass und den nachschlagenden Mittelstimmen (vgl. die folgenden §) am Schlusse eines Walzertheiles, wenn die Melodie auf dem zweiten Takte des Walzerpas (Vgl. Formenlehre § 19) fortschreitend, diesen gleichsam als Auftakt behandelt.

14



Am häufigsten geschieht dies nach einer der oben angeführten Schlussformeln:

15



Setze nach dieser Anleitung die Stimme des Contrabasses auf die fünfte Zeile der Partitur.

§ 6.

Die zweite Geige und Bratsche.
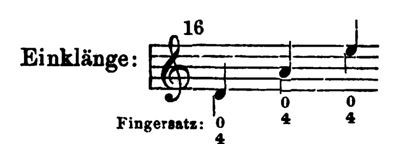
Die zweite Geige ist ganz dasselbe Instrument, wie die erste, wird aber im Tanzorchester in der Regel durch weniger geübte Musiker besetzt.

1. Im Verlauf des eigentlichen Walzers überschreitet sie selten die dritte Linie des Notensystemes, und hält sich meist in den ersten Lagen ihrer beiden tiefsten Saiten.
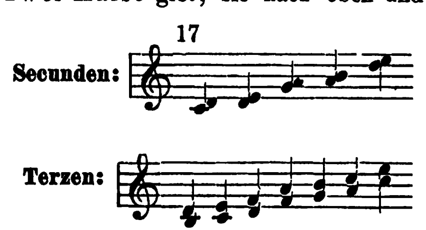
2. Diese untergeordnete Stellung der zweiten Geige ergibt sich daraus, dass sie, in Gemeinschaft mit der Bratsche, den Nachschlag des Walzerrhythmus harmonisch ausfüllt, also fast durchgängig nichts weiter zu thun hat, als das zweite und dritte Viertel mit einem Ton oder Doppelgriff anzugeben.

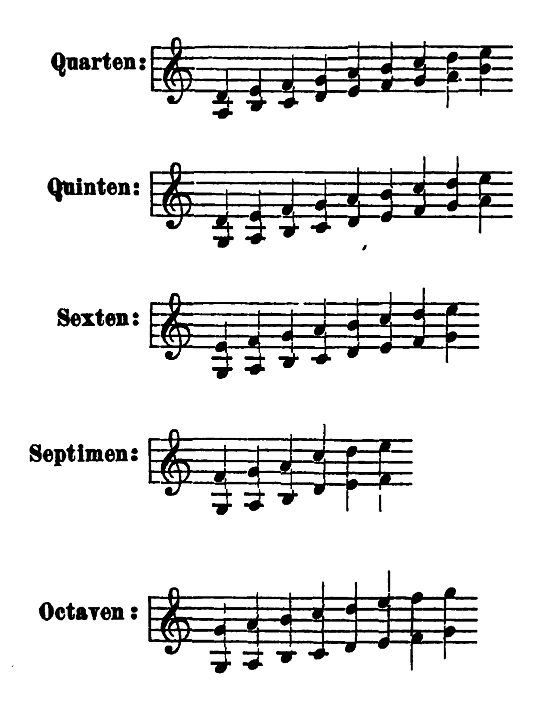
3. Vorherrschend werden dabei Doppelgriffe gebraucht, die sich leicht aus der, zur ersten Geige gegebenen Lagentafel ergeben. Die folgenden sind sehr leicht und in allen Tonarten verwendbar:

Doppelgriffe der zweiten Geige:



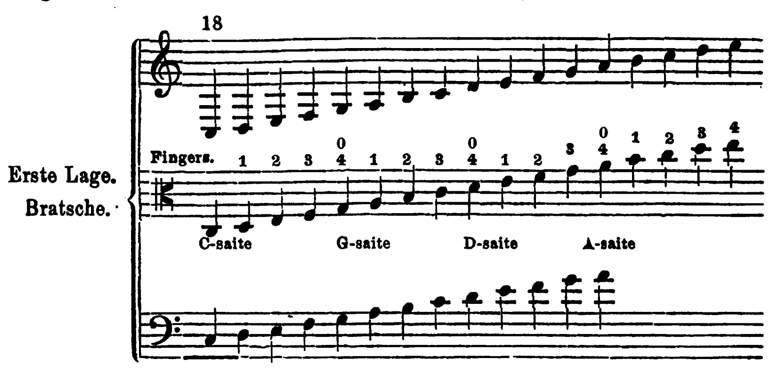
Dieselben werden gleichzeitig auf einer leeren Saite (o) angegeben und auf der nächsttieferen mit einem beliebigen Finger gegriffen. In der Notenschrift bezeichnet man diese Einklänge dadurch, dass man der Note zwei Hälse gibt, sie nach oben und unten streicht.



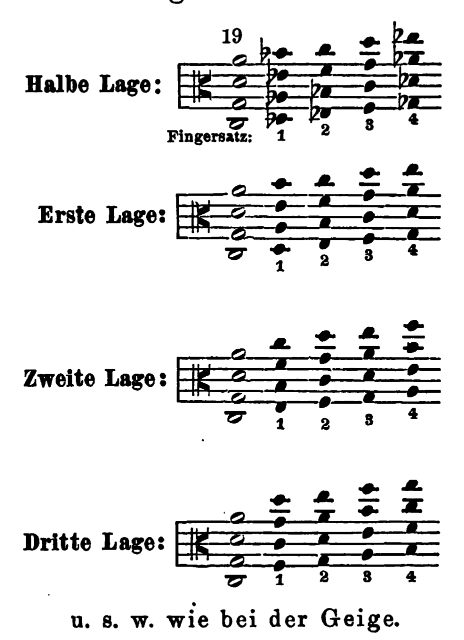


Die Bratsche (Viola, Alto) ist von etwas grösseren Dimensionen als die Violine, wesshalb auch weitere Griffe auf derselben etwas unbequemer sind.

4. Die Bratsche wird im Altschlüssel notirt. Für diejenigen, welche desselben etwa unkundig sind, folgt hier eine Zusammenstellung desselben mit dem Bass- und Violin-Schlüssel innerhalb des Umfanges der ersten Lage. (Vgl. Elementarlehre.)



Die Lagen der Bratsche.



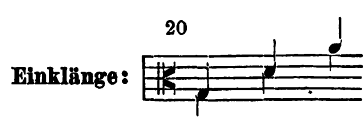
u. s. w. wie bei der Geige.

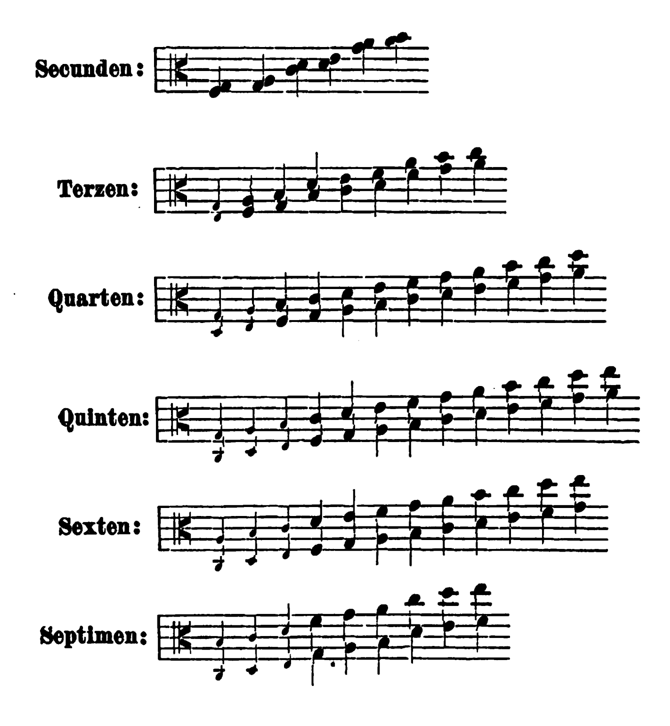
5. Hinsichtlich des *pizzicato*, *arco*, der Stricharten, des *tremolo*, der Doppelgriffe und Accorde, der Octaven, des Flageolett und *con sordini*, gilt von der Bratsche alles, was bei der ersten Geige mitgetheilt ist.

6. Im Walzer verbindet sich die Bratsche mit der zweiten Geige zu einem möglichst vollen harmonischen Nachschlag auf dem zweiten und dritten Viertel. Dieser Nachschlag ist vierstimmig oder dreistimmig, nur ausnahmsweise zweistimmig.

7. Die Bratsche bedient sich also ebenfalls, wie die zweite Geige, vorzugsweise der Doppelgriffe, doch vermeidet man dabei gern ihre drei bis vier tiefsten Töne, wegen der Rauheit derselben.

Folgende Doppelgriffe der Bratsche sind sehr leicht und in allen Tonarten anwendbar:
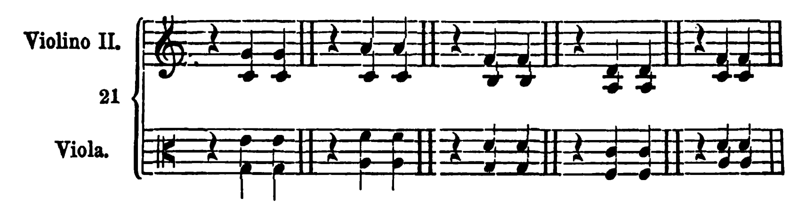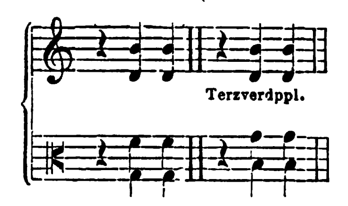




Octaven ebenso.

Andere ergeben sich aus den Lagen.
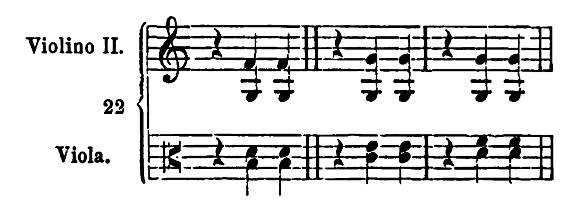
8. Sind die nachschlagenden Accorde der zweiten Geige und Bratsche vierstimmig (was meist der Fall ist), so vertheilt man die Töne des Accordes so, dass der höhere Ton der Bratsche zwischen den beiden Tönen der zweiten Geige liegt. Man verdoppelt dabei unbedenklich die Terz des Dur-Accordes, wenn es die Bewegung der Stimmen gelegentlich mit sich bringt. (Vgl. Hrml. § 24.)
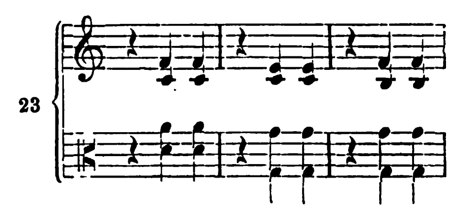




Auch die Leittöne darf man verdoppeln, ausnahmsweise selbst, wenn sie gleichzeitig im Basse liegen.
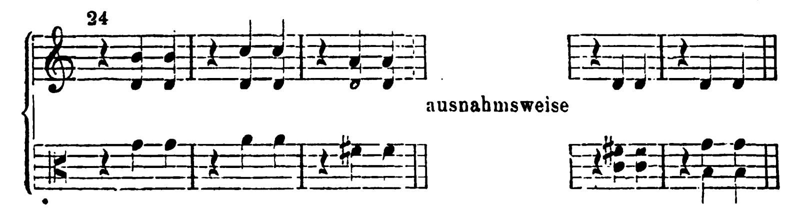
9. Zu Gunsten eines sehr bequemen Fingersatzes legt man gelegentlich auch beide Töne der Bratsche zwischen die beiden Töne der zweiten Geige.



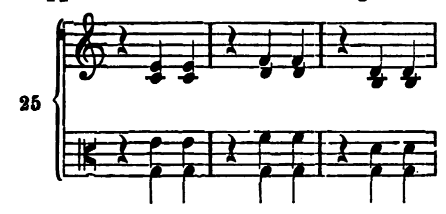
10. Auch ergibt sich ausnahmsweise zu demselben Zweck, oder aus dem Bedürfniss erträglicher Stimmführung, eine Umkehrung des Verhältnisses zwischen beiden Instrumenten, so dass die Bratsche über der zweiten Geige zu liegen kommt.
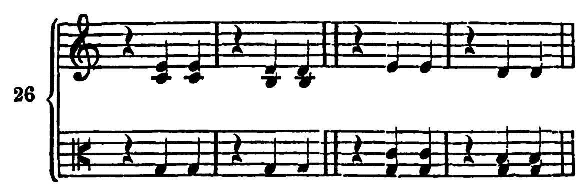


11. Ist der Accord nur dreistimmig, so gibt man gewöhnlich der Bratsche nur einen Ton, die Mittelstimme, den jedoch auch ausnahmsweise die Geige haben kann.
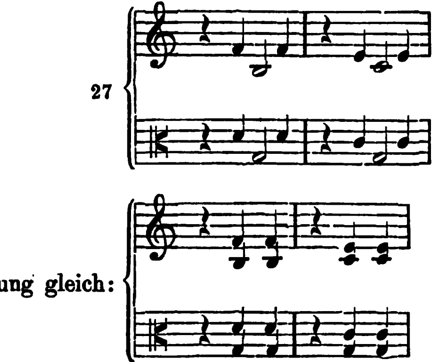


oder man verdoppelt einen Ton im Einklang:



doch **kann** man auch den Doppelgriff nach **oben** oder **unten** verlegen:



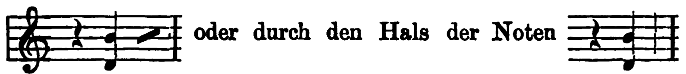
Viele Componisten schreiben den unteren Ton des Doppelgriffes als **halbe** Note:



in der Ausführung gleich:
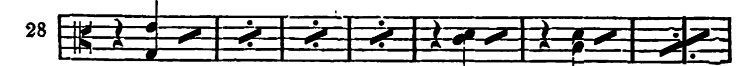
Bei dem immerwährenden Einerlei dieser Stimmen ist der Gebrauch von Abkürzungen der Schrift sehr angebracht. (Vgl. d. Verf. Elementarl. III.)

Die Wiederholung eines einzelnen Griffes wird durch / angezeigt:



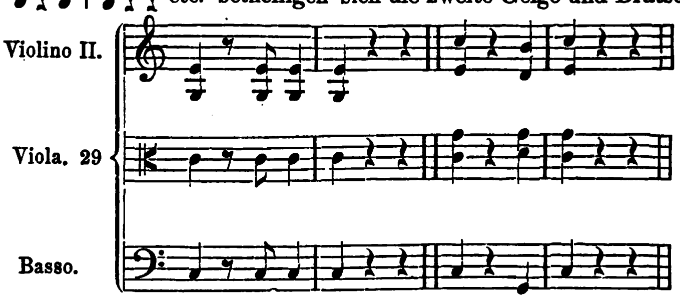
oder durch den Hals der Noten

die Wiederholung eines Taktes durch ⁒, die Wiederholung zweier Takte durch dasselbe Zeichen über den Taktstrich verlängert:
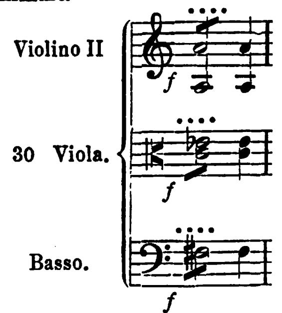


12. Das Verhältniss beider Instrumente bringt es mit sich, dass auch die Bratsche sich in der Tiefe hält.

13. An den ausnahmsweisen Schlusswendungen des Basses ♩ 𝄾 ♪♩ und ♩ 𝄽 ♩ | ♩ 𝄽 𝄽 etc. betheiligen sich die zweite Geige und Bratsche:



Dasselbe geschieht, wenn der Bass an einer allgemeinen rhythmischen Nüance theilnimmt.



Mit diesen vereinzelten Ausnahmen besteht also jeder Takt dieser beiden Instrumente aus einer Viertelpause auf: **eins!** und zwei nachschlagenden Vierteln, meist in Doppelgriffen.

Die zweite Geige steht auf dem zweiten System der Partitur, und wird gewöhnlich „Violino II“ bezeichnet. Wagner: 2te Violine.

Die Bratsche steht auf dem dritten System der Partitur, und wird gewöhnlich „Viola“ bezeichnet. Wagner: Bratsche.

Beide Stimmen werden bei der bevorstehenden Arbeit Takt für Takt zusammengeschrieben.

Schreibe nach dieser Anleitung die zweite Geige und Bratsche durch den ganzen Walzer.

Anmerkung. Als Abkürzungen für die Namen der bisher gebrauchten Instrumente sind im Gebrauch:

Für erste Geige: V. 1., Vl. 1., Vln. 1.; Wagner: Viol. 1.
Für zweite Geige: V. 2., Vl. 2., Vln. 2.; Wagner: Viol. 2.
Für beide Geigen: Vlni., Vni., Vi., Vlni. 1. 2.
Für Bratsche: Va.; Wagner: Br.
Für Contrabass: B., C. B., Basso.

§ 7.
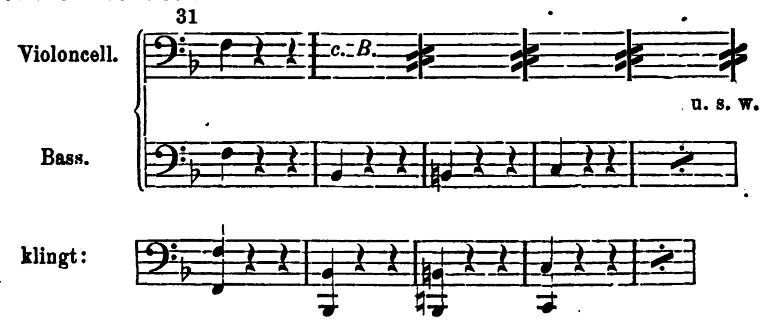
Das Violoncell.

Das Violoncell, abgekürzt Cello genannt, wird auf dreifache Art gebraucht:

Erstens: zur Verdoppelung des Basses in denselben Noten,
Zweitens: zur Verdoppelung einer ausdrucksvollen Melodie;
Drittens: als Mittelstimme; in dieser Eigenschaft mehr oder weniger selbständig.

I.

1. Wenn keine Ursache vorhanden ist, das Violoncell zur Verdoppelung der Melodie oder als Mittelstimme zu gebrauchen, so lässt man es immer den Bass verdoppeln. Man bedient sich dabei in der Regel der Bezeichnung „*col Basso*", abgekürzt „c. B." Auf diese Bezeichnung hin spielt also das Violoncell dieselben Noten, wie der Bass. Doch klingen, wie schon bekannt, diese Noten auf dem Bass eine Octave tiefer.



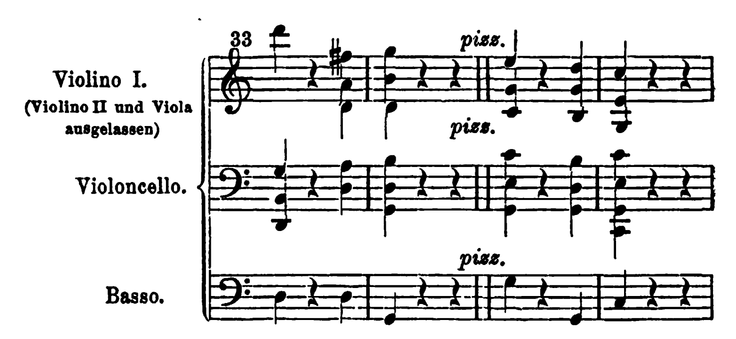
2. Während man sich in der Stimme des Basses der Doppelgriffe und Accorde enthält, sind auf dem Cello dergleichen anwendbar. Es

kommen hier zunächst nur reine Quinten und Octaven in Betracht, und solche Accorde die in weiter Harmonie dreistimmig aus einer Quinte und einer Sexte, oder zwei Sexten, vierstimmig aus einer Quinte und zwei Sexten bestehen.

Die vier leeren Saiten des Violoncells sind:

32

Der Doppelgriffe und Accorde bedient man sich im vorliegenden Fall — wo es sich nur um Verdoppelung des Basses handelt — äusserst selten, fast nur zu Schlusswendungen, in welchen schon die Violinen dergleichen haben, um grössere Klangfülle zu erzielen, und zwar sowohl arco als pizzicato.

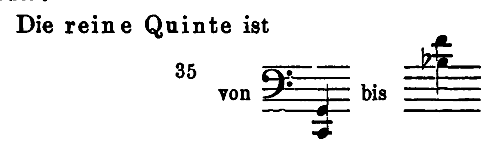


Reine Octaven sind hier nur dann zu gebrauchen, wenn der tiefere Ton einer leeren Saite angehört, und der höhere Ton auf der nächst höheren Saite gegriffen wird. Also beschränken sich die Octaven auf:

34

wovon nur die beiden ersten in dem vorliegenden Fall häufig gebraucht werden.
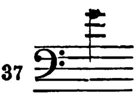
Die reine Quinte ist



auf allen Stufen der chromatischen Tonleiter zulässig, doch beschränkt

man sich, zu dem hier vorliegenden Zweck, gern auf die Töne innerhalb des Systems:
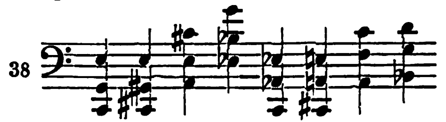
36
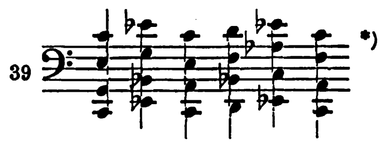


Beim Gebrauch von Accorden soll der höchste Ton das

nicht überschreiten. Mit dieser Beschränkung sind sie auf allen Stufen der chromatischen Tonleiter zulässig, besonders wenn leere Saiten mitwirken.

Dreistimmige Accorde aus Quinte und Sexte sind z. B.



Vierstimmige Accorde aus einer Quinte und zwei Sexten:
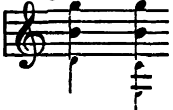


*)

II.

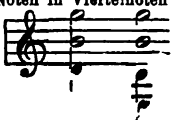
Gebrauch des Violoncells zur Verdoppelung der Melodie.

3. Die tiefen Melodien der G-Saite der ersten Violine werden fast edesmal vom Violoncell im Einklang verdoppelt:
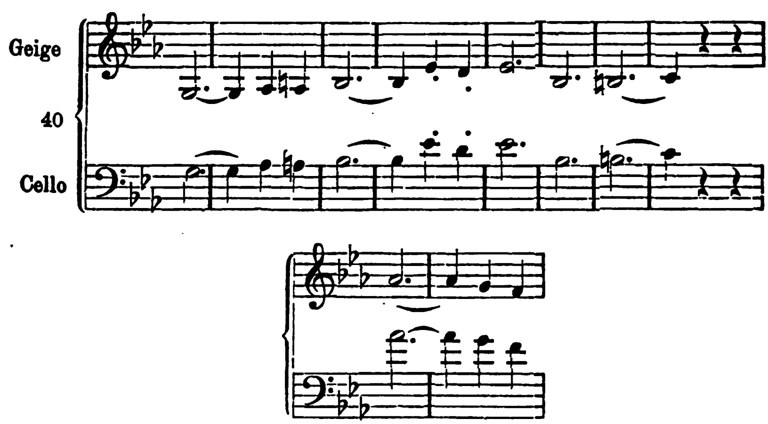
*) Grundsätzlich erhält bei Doppelgriffen aller Streichinstrumente jeder von beiden Tönen den vollen Notenwerth, bei Accorden aber nur der höchste. Sollen beide höchsten Töne den vollen Notenwerth erhalten, so wird dies dadurch angegeben, dass der oder die tieferen Töne in Form von kleinen Noten geschrieben werden,



beim Gebrauch halber oder ganzer Noten in Viertelnoten



In letzterem Falle pflegt man sich vorsichtigerweise auch dann der Viertelnoten zu bedienen, wenn nur der höchste Ton ausgehalten wird.

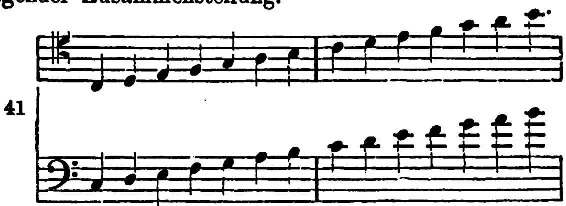


Die Verbindung der Töne der höchsten (A-) Saite des Cello's mit denen der tiefsten Saite der Geige gibt dem Klange eine üppige Färbung, welche der hier vorliegenden Aufgabe angemessen, aber auch in höheren Aufgaben nicht selten ist.
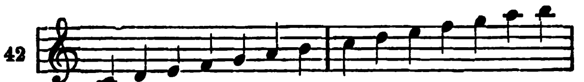
Der Anfänger soll dabei das eingestrichene *b* oder *h* im Cello nicht überschreiten.

4. Hält sich das Cello dauernd in der hohen Lage, so bedient man sich statt des Bass-Schlüssels des Tenor-Schlüssels.

Das Verhältniss der Töne dieser beiden Schlüssel zu einander (vgl. Elementarlehre § 7, besonders die Tabelle S. 5) ergibt sich aus folgender Zusammenstellung.
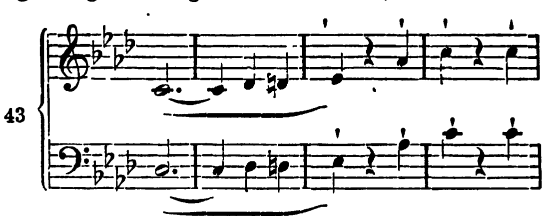


Manche Componisten (aber die Minderzahl) bedienen sich statt des Tenorschlüssels in diesem Falle des Violinschlüssels, *der aber eine Octave tiefer gelesen*, oder, was dasselbe ist, *eine Octave höher geschrieben wird*. Obige Tonreihe wird also in diesem Falle (wie für die Gesangstimme des Tenors) *so* geschrieben:



Erschöpfendes über den Gebrauch der drei Schlüssel für das Violoncell wird später mitgetheilt werden.

5. Die Verdoppelung der Melodie der Geige durch das Cello in der tieferen Octave ist dagegen selten. Liegt die Melodie tief, so gewinnt sie nichts durch diese Verdoppelung, da das Cello dann in eine wenig klangvolle Lage verwiesen wird, wie z. B hier:



Liegt die Melodie hoch, so eignen sich andere Instrumente, deren Gebrauch wir später kennen lernen werden, besser zu diesem Zweck, auch überschreitet die Melodie in diesem Falle leicht die hier dem Cello gezogene Grenze.
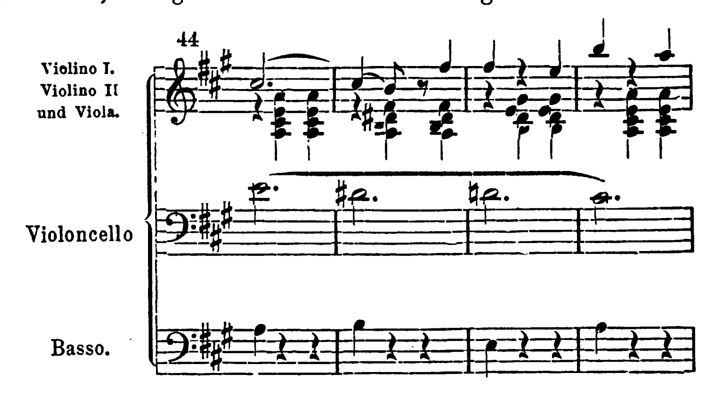
Noch weniger vortheilhaft ist die Verdoppelung der Melodie in der zweiten tieferen Octave (man denke sich in dem letzten Beispiel die Geige eine Octave höher), weil diese auf den Klang verdunkelnd, abstumpfend wirkt.

Der Octavenverdoppelung hat sich der Anfänger demnach nicht zu bedienen.
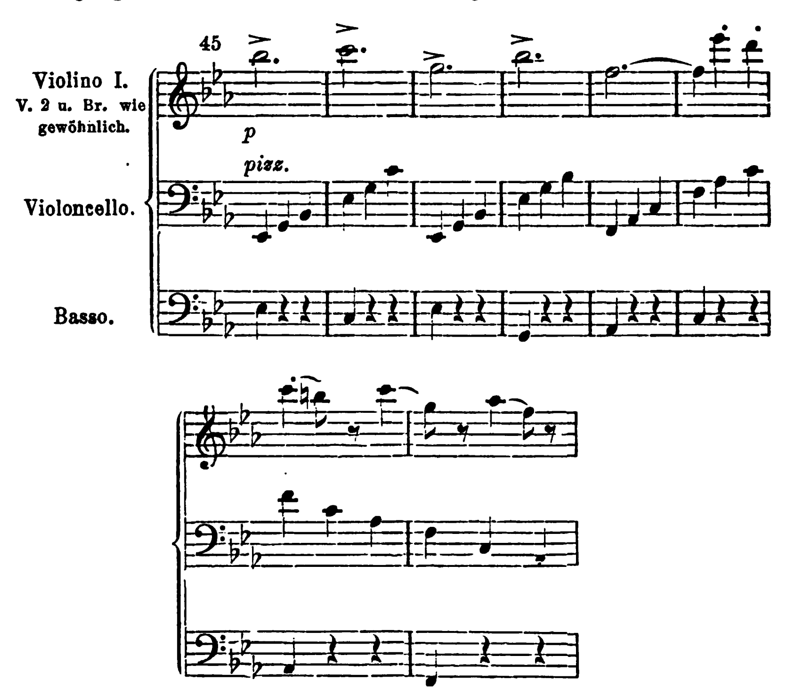
III.

Das Violoncell als Mittelstimme bringt entweder gehaltene Töne, welche der Harmonie eine melodische Ausbildung geben, oder harmonische Figuration.
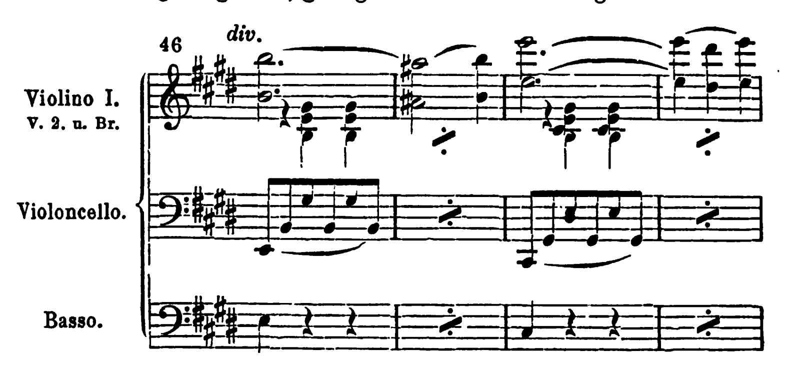
6. Die melodische Mittelstimme, welche aus der Harmonie gleichsam eine bescheidene Gegenmelodie gegen die Hauptstimme herauszieht, bewegt sich vorherrschend in langen Tönen.
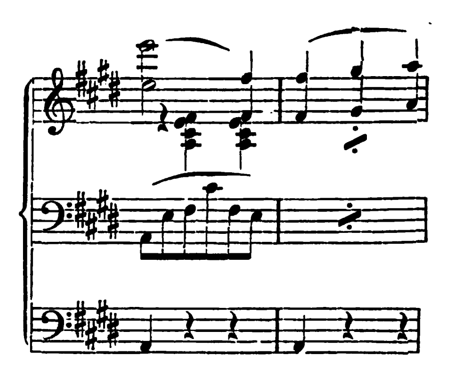


7. Von den möglichen Figurationsstimmen des Violoncell ist der gebrochene Accord im *pizzicato* die bei weitem vorherrschende, weil sie am wenigsten im Stande ist, die rhythmische Prägnanz, die Hauptbedingnng der Tanzmusik, zu beeinträchtigen.



Nächstdem zeigt sich das *Arpeggio arco* in Achteln anwendbar, besonders bei gesangvoller, getragener und nicht tief liegender Melodie.

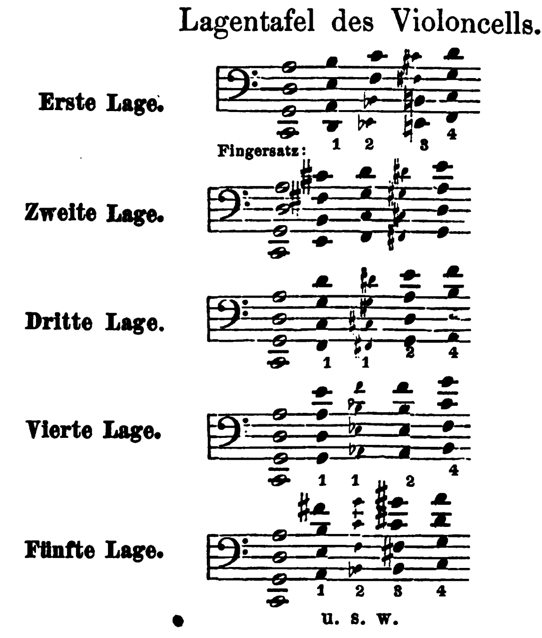




8. Alle Arten Arpeggien sind immer dann am leichtesten wenn sie aus den Tönen eines gleichzeitig greifbaren Accordes bestehen.

Behufs Auswahl der Accorde und Einsicht in die Applicatur folgt hier die

Lagentafel des Violoncells.
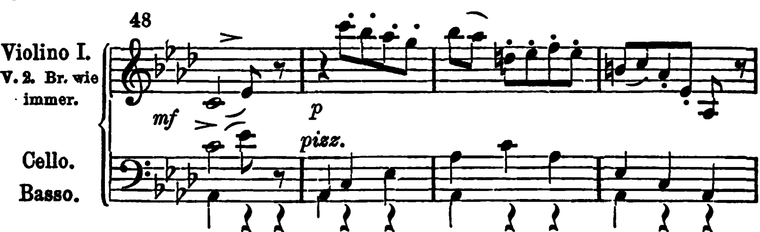


Da das Cello fest in den Knieen des Spielers ruht, kann dieser zur Erleichterung der Applicatur auch den Daumen der linken Hand aufsetzen. Von diesem Verfahren wird jedoch nur ausnahmsweise Gebrauch gemacht.

In Fingersatz-Ausgaben von Compositionen wird der Daumenaufsatz durch das Zeichen ♁ angegeben.

Setze nach dieser Anweisung die Stimme des Violoncells, zwischen den drei Gebrauchsweisen abwechselnd, durch den ganzen Walzer.

Die Verdoppelung der Melodie durch das Cello kann einen ganzen Theil andauern, aber sich auch auf eine geringe Taktzahl, selbst auf zwei, oder gar einen Takt beschränken. Letzteres, etwas seltsam, z. B. hier:



9. Das Streichquartett des Walzers ist hiermit vollendet. Zu Anfang jeder Seite werden die fünf Systeme desselben durch eine Klammer verbunden, wie das erste Notenbeispiel der Partitureinrichtung zeigt. Dass man die fünf Instrumente mit dem Namen Streichquartett statt — quintett bezeichnet, kommt nicht daher, dass es in der That nur vier wirklich verschiedene Instrumente in sich vereinigt — nämlich Violine, Bratsche, Cello, Bass — sondern daher, dass es den vierstimmigen Satz in den Stimmen Violino I, Violino II, Viola, Cello und Basso repräsentirt. Es werden also nicht die beiden Geigen, als zwei gleiche Instrumente, für eins, sondern die beiden Stimmen des Cello und Bass für eine gezählt.

Da in der modernen Musik diese Stimmen gegen einander sehr selbständig gehalten werden, bedient man sich jetzt auch häufig des Ausdrucks: Streichquintett.

Manche Tanzcomponisten setzen das Streichquartett auf die untersten Systeme der Partitur, wie es in allen anderen Compositionen, ausser Tänzen und Potpourri's, vorherrschend üblich ist. Doch erscheint die hier gewählte Partiturordnung, abgesehen davon, dass sie die gewöhnliche der besten Tanzcomponisten ist, auch dem Wesen des Tanzorchesters, dessen Hauptgegenstand die Melodie, und dessen durchaus herrschendes, führendes Instrument die erste Geige ist, am meisten zu entsprechen.

Dagegen ist die Uebertragung dieser Partiturordnung auf das Vaudeville, wo Gesangstimmen zum Orchester hinzutreten, durchaus nicht empfehlenswerth, wiewohl sie bei einigen nicht unbedeutenden Componisten dieses Genres zu finden ist.

Hier wie dort beruht diese Partiturordnung auf der Voraussetzung des ersten Geigers als Dirigenten, Vorgeigers.

Die Blase-Instrumente.
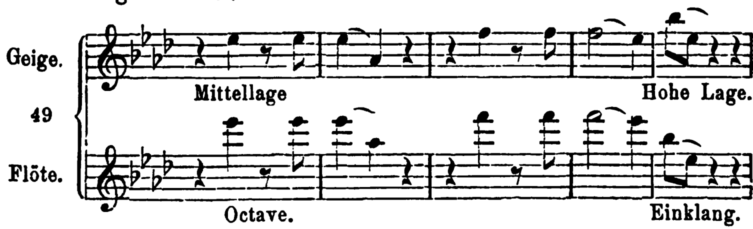
§ 8.
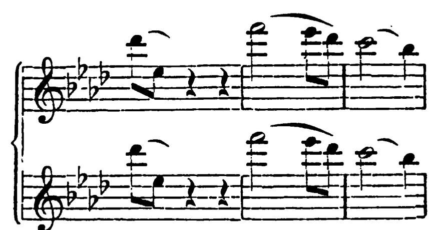
Die grosse Flöte. Flauto.

I. Die grosse Flöte, schlechtweg Flöte genannt, steht auf dem sechsten System der Partitur. Sie verdoppelt fast durchgängig die Melodie der ersten Geige, und zwar

im Einklang, wenn die Geige hoch liegt,

in der höheren Octave, wenn die Geige sich in der Mittellage befindet.



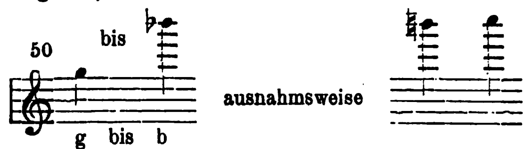


Bei den tiefen Melodien der G-saite in der Violine lässt man die Flöte pausiren.
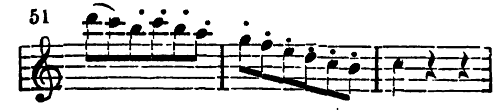
Beim *divisi* der ersten Geigen tritt eine besondere Behandlung der Flöte ein, die erst im nächsten Paragraphen in Verbindung mit

der Piccolo-Flöte mitgetheilt werden kann. Die Takte des *divisi* sind also vorläufig in der Flöte nicht auszufüllen.

2. Man wendet die grosse Flöte (im Tanz) fast durchgängig in der hohen Lage an, über den Linien



Die Mitte und Tiefe ist ohne Wirkung, und wird höchstens gebraucht, wenn die Bewegung der Melodie einmal mit Nothwendigkeit dahin führt: z. B.

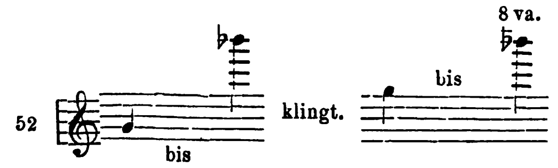


Setze hiernach die Stimme der grossen Flöte, vorläufig die Takte frei lassend, wo die Geigen divisi spielen.
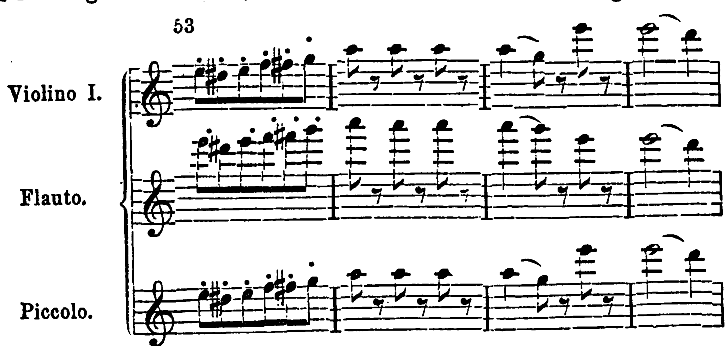
§ 9.

Die kleine Flöte. Flauto piccolo.

Die Piccol-Flöte wird eine Octave tiefer geschrieben, als sie klingt. Man bedient sich ihrer von



1. Sie dient ebenfalls zur Verdoppelung der Melodie, und zwar meist in gleichen Noten, also eine Octave höher klingend.
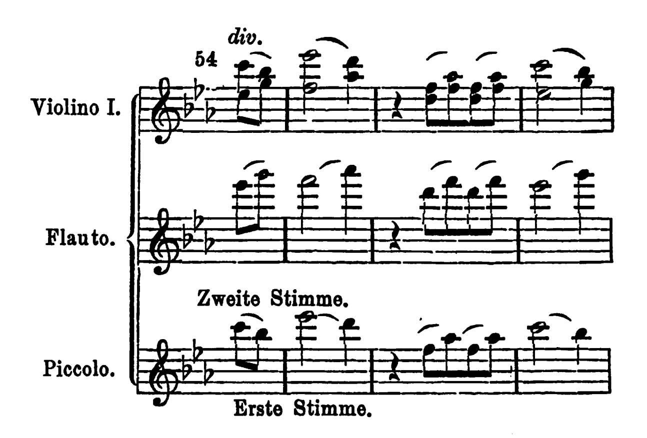


2. Wegen ihrer gellenden Vordringlichkeit kann man sie nicht immerwährend mitspielen lassen, sondern lässt sie, bei sanften und zarten Stellen gelegentlich pausiren, doch nicht gern lange, um ihre wirksame Kraft der Deutlichkeit der herrschenden Melodie nicht zu entziehen, womöglich nicht länger als zwei bis sechs Takte hintereinander. Uebrigens ist piano und zarter Ausdruck der Piccolo-Flöte keineswegs versagt.
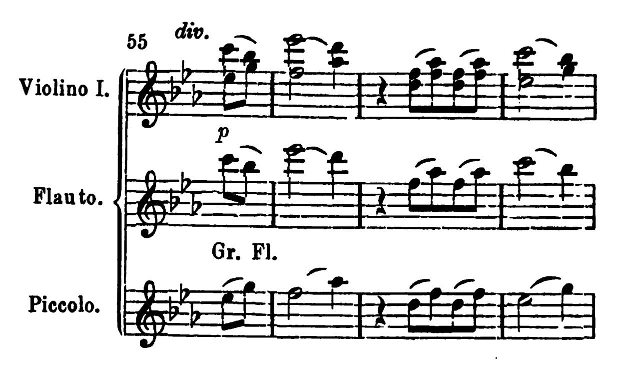
Bei den tiefen Melodien der Violine pausirt sie mit der ersten Flöte.

3. Das Divisi der Geigen

wird von den Flöten auf zweierlei Art unterstützt. Entweder: man gibt der Piccol-Flöte die Melodie der Oberstimme in gleichen Noten, also eine Octave höher klingend, und der grossen Flöte die zweite Stimme in der höheren Octave.



Oder aber: man lässt den Spieler der Piccol-Flöte statt dieser augenblicklich eine grosse Flöte nehmen, die derselbe zu diesem Zweck stets bereit hat, und gibt dieser, als zweiter Flöte, die zweite Stimme, während die erste Flöte die Oberstimme ausführt. Dies geschieht besonders, wenn die Stelle sanft oder zart klingen soll. Obige Stelle würde sich dann so ausnehmen:
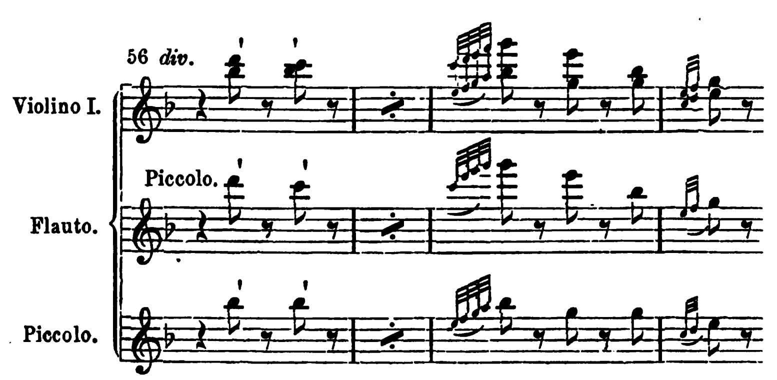


Man bezeichnet diesen Wechsel des Instrumentes durch: *Fl.*, *Gr. Fl.*, Gran Flauto, Grosse Flöte, *Fl. gr.*, Flauto grande; auch (weniger deutlich) durch *Fl. II.*, Zweite Flöte. Soll nachher die kleine Flöte wieder eintreten, so setzt man Picc., *Fl. picc.*, *kl. Fl.*, Flauto piccolo, kleine Flöte u. dgl. Der Wechsel der Instrumente vollzieht sich sehr schnell; es bedarf dazu kaum eines Taktes.

Bewegt sich aber das **divisi** der Geigen ausschliesslich in Octaven, so behandelt man in der Regel die Flöten so, als wenn die Geigen gar nicht **divisi** spielten, sondern die oberen Töne unisono.

Setze hiernach die Stimme der kleinen Flöte, und die Stellen des „divisi" in beiden Flöten.

Man kann auch die grosse Flöte mit einer kleinen vertauschen lassen, und verfügt dann über zwei kleine Flöten, woraus sich aber nur in ganz besonderen Fällen Vortheil ziehen lässt.
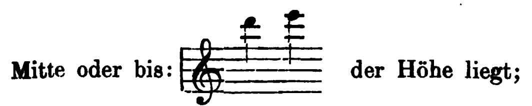


Vorläufig hat der Anfänger keinen Gebrauch davon zu machen.

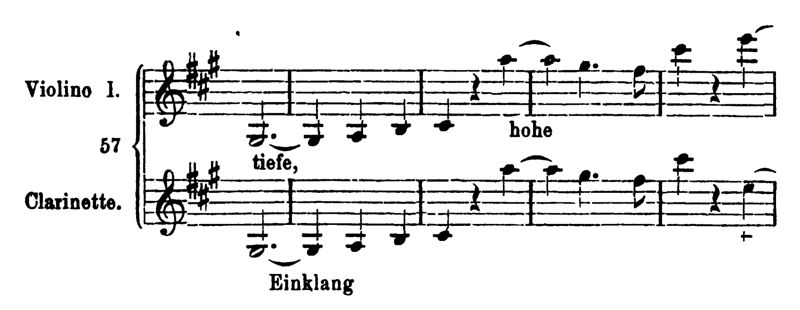
§ 10.
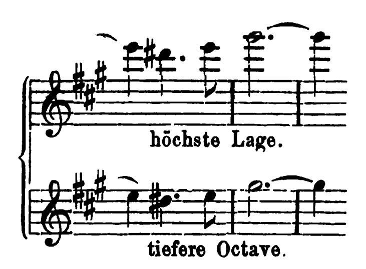
Die erste Clarinette.

1. Die erste Clarinette ist nächst der Geige das wichtigste melodieführende Instrument des Orchesters. Sie verdoppelt durchgängig die Melodie und zwar

1. im Einklang, wenn diese tief (Melodie der G-saite), in der, Mitte oder bis:  der Höhe liegt;

2. in der tieferen Octave wenn die Geige sich in der höchsten, oder andauernd in der hohen Lage befindet.
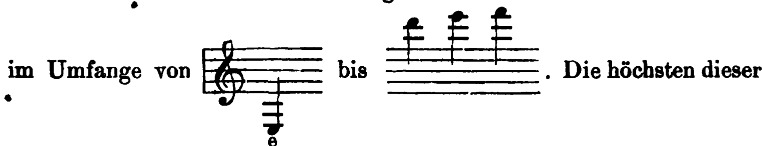




Beim Uebergang aus einer Lage in die andere, wie hier bei +, muss man vernunftgemässe Stimmführung beobachten, unzeitige, ungeheuerliche Sprünge vermeiden etc.

2. Die Clarinette wird in verschiedenen Stimmungen gebraucht: die erste Clarinette entweder in **C**, oder in **D**, oder in **Es**, unter dem Namen C-Clarinette, D-Clarinette, Es-Clarinette, Clarinette in C, Clarinette in D, Clarinette in Es.

3. Auf der C-Clarinette klingt alles, wie es geschrieben ist, also wie auf dem Klavier oder der Geige. Man braucht dieses Instrument im Umfange von bis . Die höchsten dieser



Töne und die noch höheren klingen gellend und unedel; da sie auf der Flöte schön und vollklingend zu Gebote stehen, kann man in der Clarinette leicht auf sie verzichten.

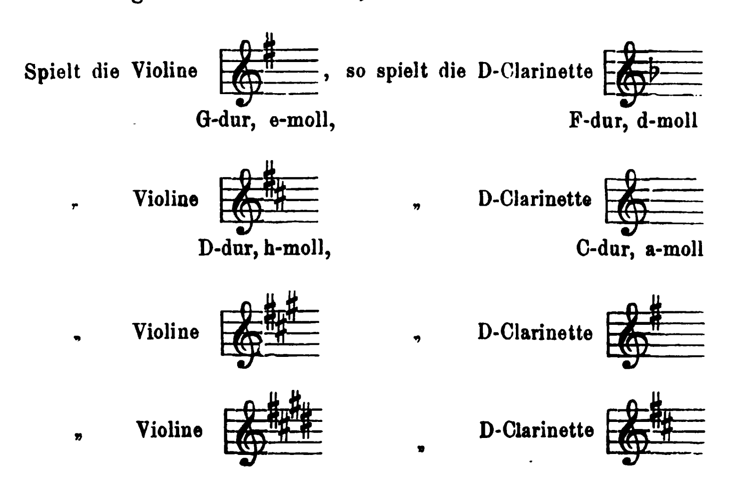
Man braucht die C-Clarinette nur für Compositionen in den Tonarten C-dur, G-dur, ausnahmsweise F-dur. Doch wechselt man das Instrument nicht, wenn im Verlauf die Tonart wechselt, kommt z. B. in einem C-dur-Walzer eine Nummer in As-dur vor, so lässt man die beibehaltene C-Clarinette mit 4 Been spielen.

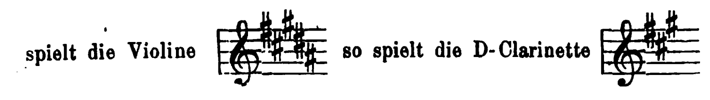
Hiernach ist es gut, wenn der Anfänger zu irgend einem C-dur- oder G-dur-Walzer die Stimme der ersten Clarinette in C niederschreibt, ohne diesen erst in Partitur zu setzen.

Die übrigen Clarinetten sind transponirende Instrumente, d. h. sie werden in anderen Tönen und Tonarten geschrieben, als sie erklingen.

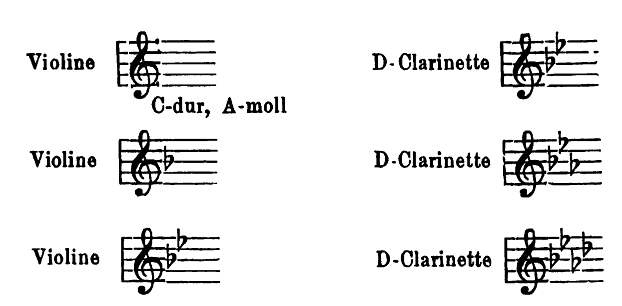
4. Die **D-Clarinette** klingt einen ganzen Ton höher, als sie geschrieben wird, der Componist muss also alles einen ganzen Ton, tiefer schreiben, als es klingen soll.

5. Die D-Clarinette spielt also auch immer in der Tonart welche einen ganzen Ton tiefer ist, als die Tonart der Violine.





Und so fort: die D-Clarinette immer zwei Kreuze weniger als die Violine.



Und so fort: die D-Clarinette immer zwei Be mehr als die Violine.
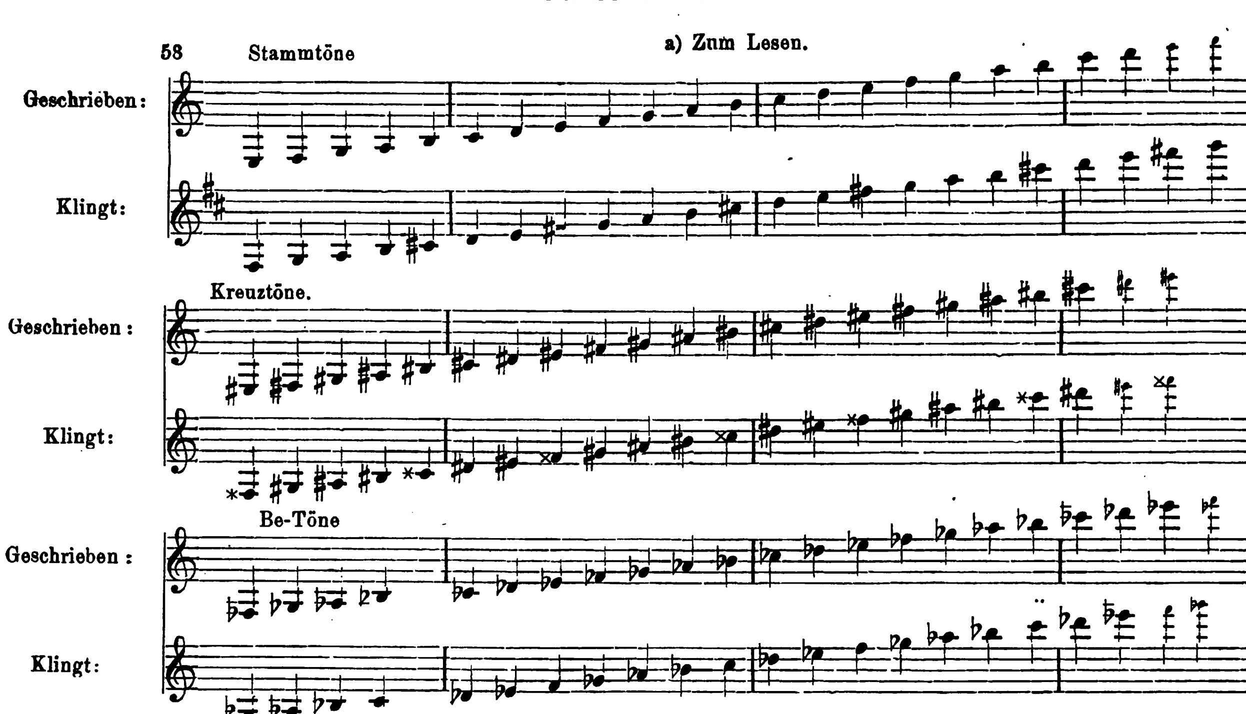
Die höchste Lage der D-Clarinette klingt noch gellender als bei der C-Clarinette, ist also um so mehr zu vermeiden.

Die folgende Notationstafel der D-Clarinette ist für diejenigen entbehrlich, welche im Transponiren vollkommen gewandt sind. Die Vorstudien zu dieser Geschicklichkeit findet man in des Verf. Elementar-Melodik (Leipzig, Breitkopf und Härtel), zur eigentlichen Uebung bietet die praktische Harmonielehre die beste Gelegenheit. (In des Verf. Prakt. Hrml. in 58 Aufgaben ist bei jeder Aufgabe die Uebung im Transponiren berücksichtigt.)

Die eigenthümliche Stellung der Instrumentationslehre, welche gewissermassen den Uebergang von der Schule zum Leben bildet, bringt es indessen mit sich, dass sie auch auf diejenigen Rücksicht nehmen muss, welchen eine gründliche Compositionsschule versagt geblieben ist.

Diesen sollen die hier, und die ähnlichen später folgenden, Tabellen zur Controle ihrer Arbeiten dienen.

6. Notationstafel der D-Clarinette.





Einige doppelt vorgezeichnete Töne:

Geschrieben.

Klingt:

b) zum Schreiben.

Klang:

wird geschrieben:

Kreuztöne.

Klang:

wird geschrieben:

Be-Töne.

Klang:

wird geschrieben:
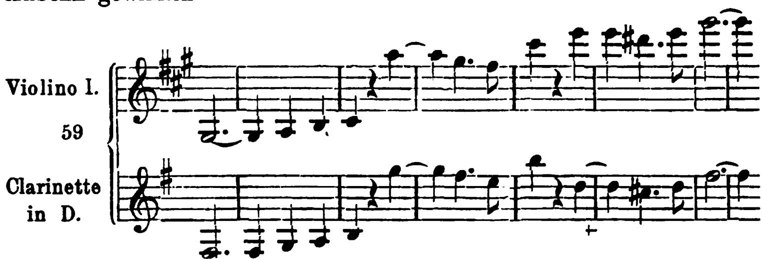
Einige doppelt vorgezeichnete

Klang:

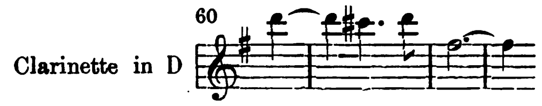
wird geschrieben:

7. Man braucht die D-Clarinette für solche Compositionen, deren Haupttonart eine Kreuztonart ist.

Im Verlaufe des Walzers wechselt man indessen das Instrument nicht. Der oben gegebene Satz würde auf der D-Clarinette folgendes Ansehn gewinnen:



Bei + könnte man die D-Clarinette eine Octave höher führen, da aber das fis der beiden letzten Takte ihren gebräuchlichen Umfang übersteigt, wäre man genöthigt die Melodie zu entstellen,



indem man grade den Gipfel der Steigerung in sein Gegentheil verkehrte Dergleichen erlaubt man sich selbst beim unbedeutendsten Instrumente nicht, es sei denn nothgedrungener Weise, umso weniger bei einem der Hauptführer des Orchesters.

Setze hiernach zu einem vollständigen Walzer in Kreuztonart die Stimme der D-Clarinette.

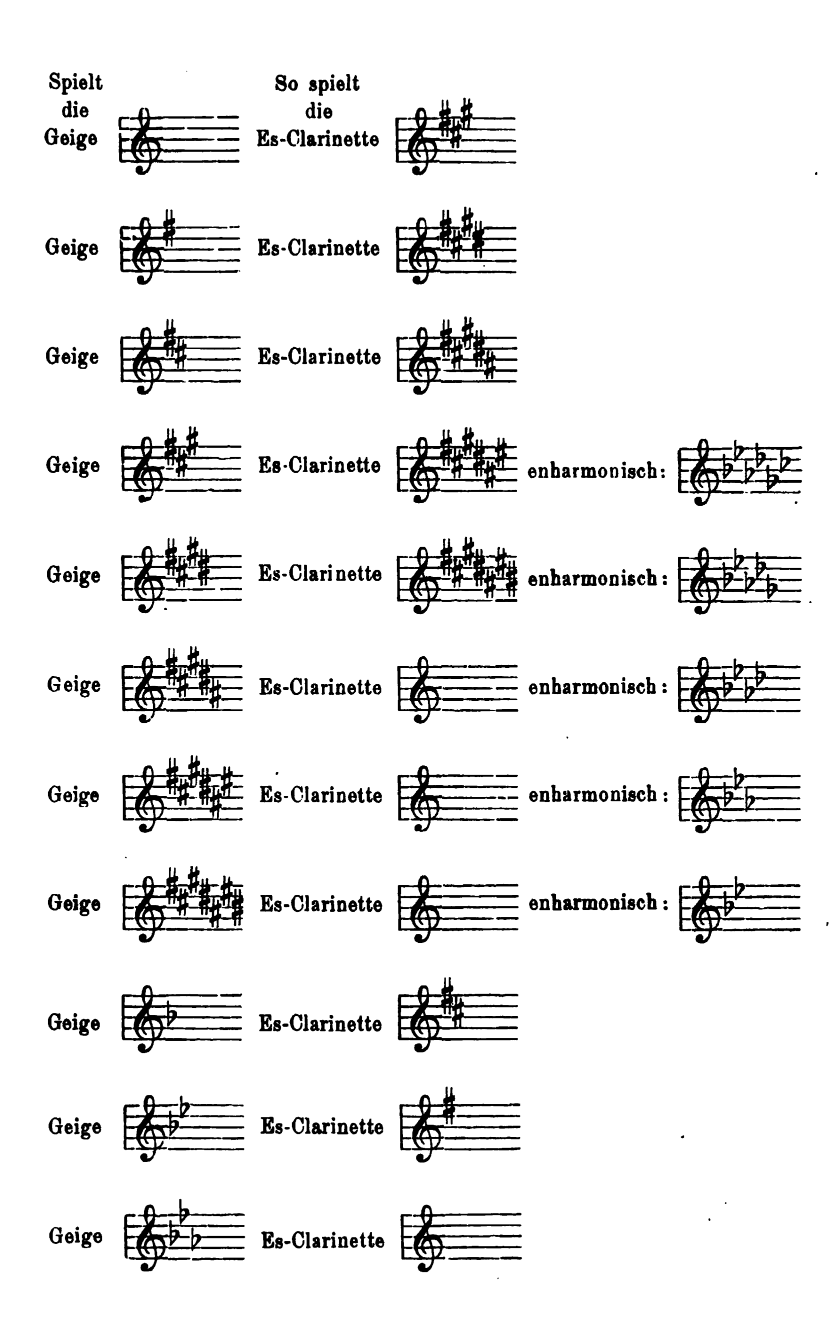
Anfänger irren häufig im Gebrauch der zufälligen Versetzungszeichen. Ein bequemes Mittel, diese nach dem Gehör zu berichtigen, ist die Ausführung in der eigenen Tonart der D-Clarinette auf dem Klavier oder der Violine. Kleine Verstösse der Schreibart findet man gelegentlich auch bei routinirten, zuweilen sogar bei höchst bedeutenden Componisten.

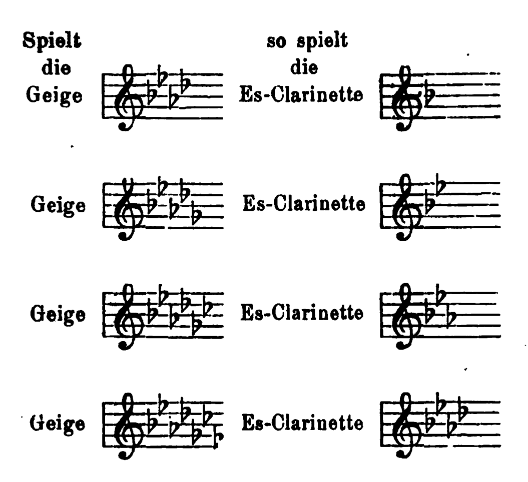
---

8. Für Walzer in Be-Tonarten bedient man sich für die Stimme der ersten Clarinette der Es-Clarinette.

Die Es-Clarinette klingt eine kleine Terz höher, als sie geschrieben wird; der Componist hat sie also eine kleine Terz tiefer zu schreiben, als sie klingen soll.

9. Die Es-Clarinette spielt demnach immer in der Tonart, welche eine kleine Terz tiefer ist, als die Tonart der Geige.

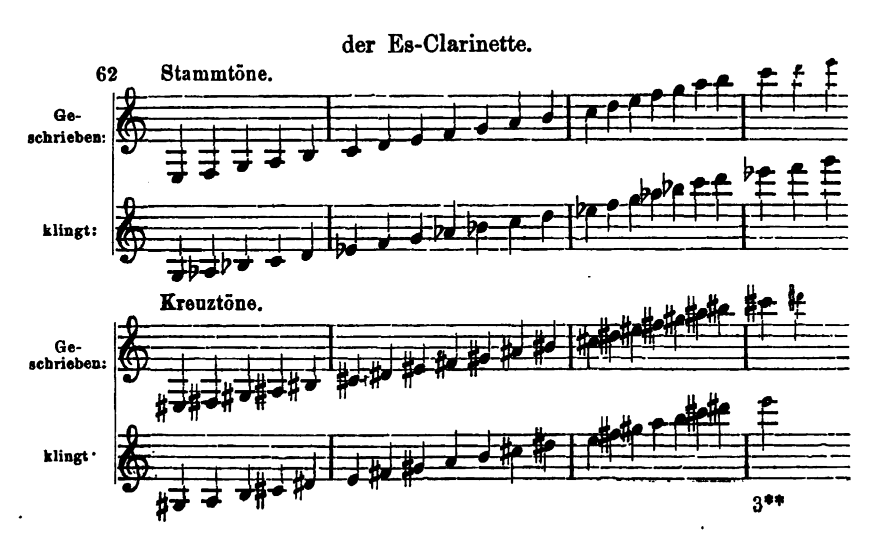

Spielt die Geige
So spielt die Es-Clarinette
Geige
Es-Clarinette
Geige
Es-Clarinette
Geige
Es-Clarinette
enharmonisch:
Geige
Es-Clarinette
enharmonisch:
Geige
Es-Clarinette
enharmonisch:
Geige
Es-Clarinette
enharmonisch:
Geige
Es-Clarinette
enharmonisch:
Geige
Es-Clarinette
Geige
Es-Clarinette
Geige
Es-Clarinette
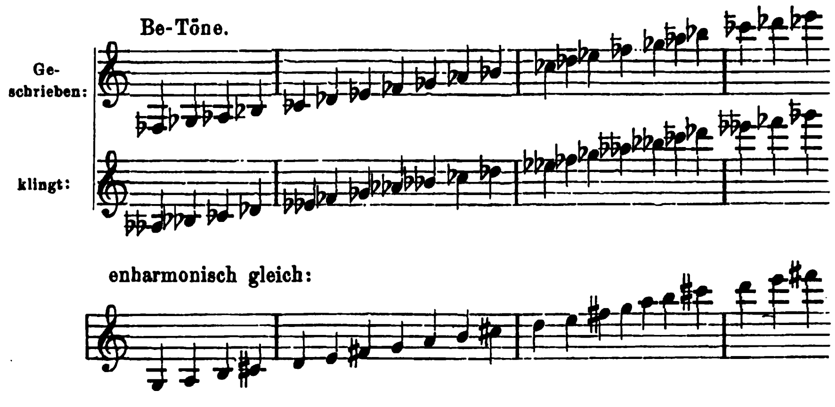


In den Fällen der enharmonischen Verwechselung bei den Kreuztonarten beträgt der Unterschied zwischen Schrift und Klang das Intervall einer übermässigen Secunde, welche bekanntlich (Elmtrl.) die enharmonische Verwechselung der kleinen Terz ist.
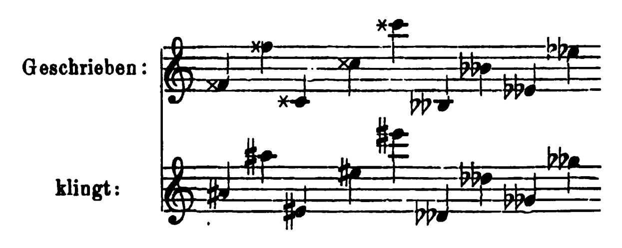
10. Notationstafel

der Es-Clarinette.





Einige doppelt vorgezeichnete Töne:



Setze zu einem Walzer in Be-tonart die vollständige Stimme der Es-Clarinette.

Setze zu dem bisher in Partitur bearbeiteten Walzer die erste Clarinette in angemessener Stimmung, d. h. in C bei C-dur oder A-moll, in D bei Kreuztonart, in Es bei Be-tonart.

§ 11.

Die erste Trompete.

Wir übergehen jetzt vorläufig die zweite Clarinette, die Oboe, das Fagott und die Hörner, weil diesen Instrumenten in der Tanzmusik eine untergeordnetere Stellung angewiesen ist, indem sie nur der Harmonie und dem, fast immer gleichen, Rhythmus dienen. Als wichtigste Instrumente in musikalischer Hinsicht sind dagegen diejenigen zu betrachten, welche zur Darstellung und Belebung der Melodie dienen.

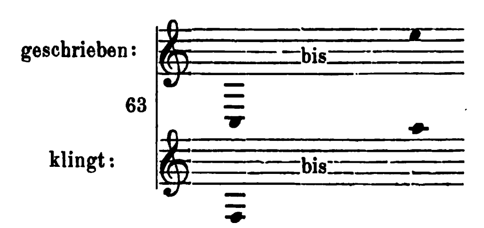
Unter diesen ist die erste Trompete eines der hervorragendsten, wiewohl das Uebergewicht ihrer Schallkraft über die anderen melodieführenden Instrumente nur vorübergehenden Gebrauch dieser Art gestattet

I. Die Trompete ist ein transponirendes Instrument und wird in den Stimmungen **F, E, Es, D** gebraucht.

Manche Componisten bedienen sich nur der F-Trompete, weil die meisten Musiker alles auf diesem Instrumente blasen.

I.

Die F-trompete klingt eine reine Quarte (zwei ganze und einen halben Ton) höher, als sie geschrieben wird. In dem Umfange:



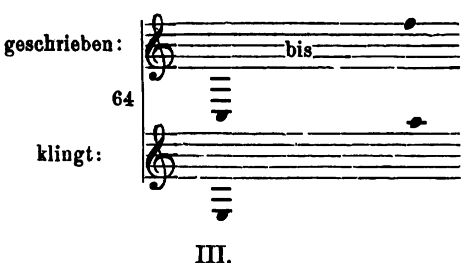
ist sie unbedingt brauchbar. Der Componist schreibt also die F-trompete immer eine reine Quarte tiefer, als sie klingen soll.

II.

Die E-trompete klingt eine grosse Terz (zwei ganze Töne) höher, als sie geschrieben wird. Der Componist schreibt sie also immer eine grosse Terz tiefer, als sie klingt.

Für manche Anfänger dient es zur Erleichterung, sich die Noten des Bass-Schlüssels, zwei Octaven höher, vorzustellen, welche so die Tonhöhe der E-Trompete wiedergeben.

Umfang der E-trompete:

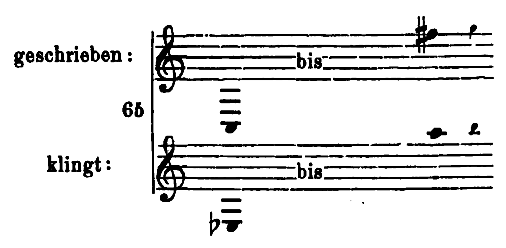


III.

Die Es-trompete klingt eine kleine Terz höher, als sie geschrieben wird. Der Componist hat sie also eine kleine Terz tiefer zu schreiben, als sie klingen soll.

Man kann auch hier die Vorstellung des Bass-Schlüssels zur Erleichterung der Transposition gebrauchen.

Umfang der Es-trompete:

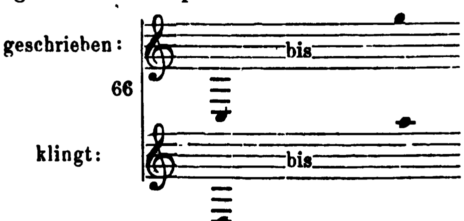


IV.

Die D-Trompete klingt einen Ton höher, als sie geschrieben steht. Der Componist hat sie also einen Ton tiefer zu schreiben.

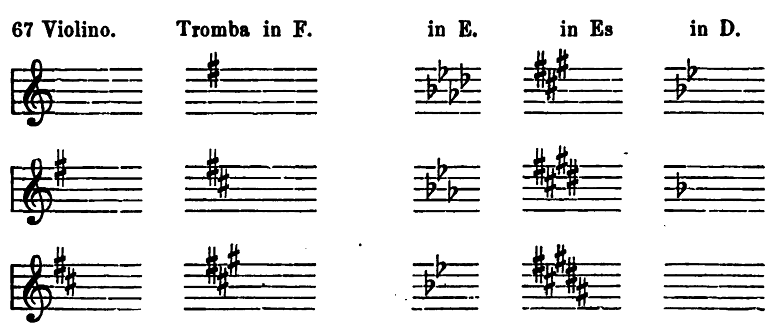
Als Transpositionsmittel kann man die Vorstellung des Altschlüssels, aber eine Octave höher, zu Hilfe nehmen.

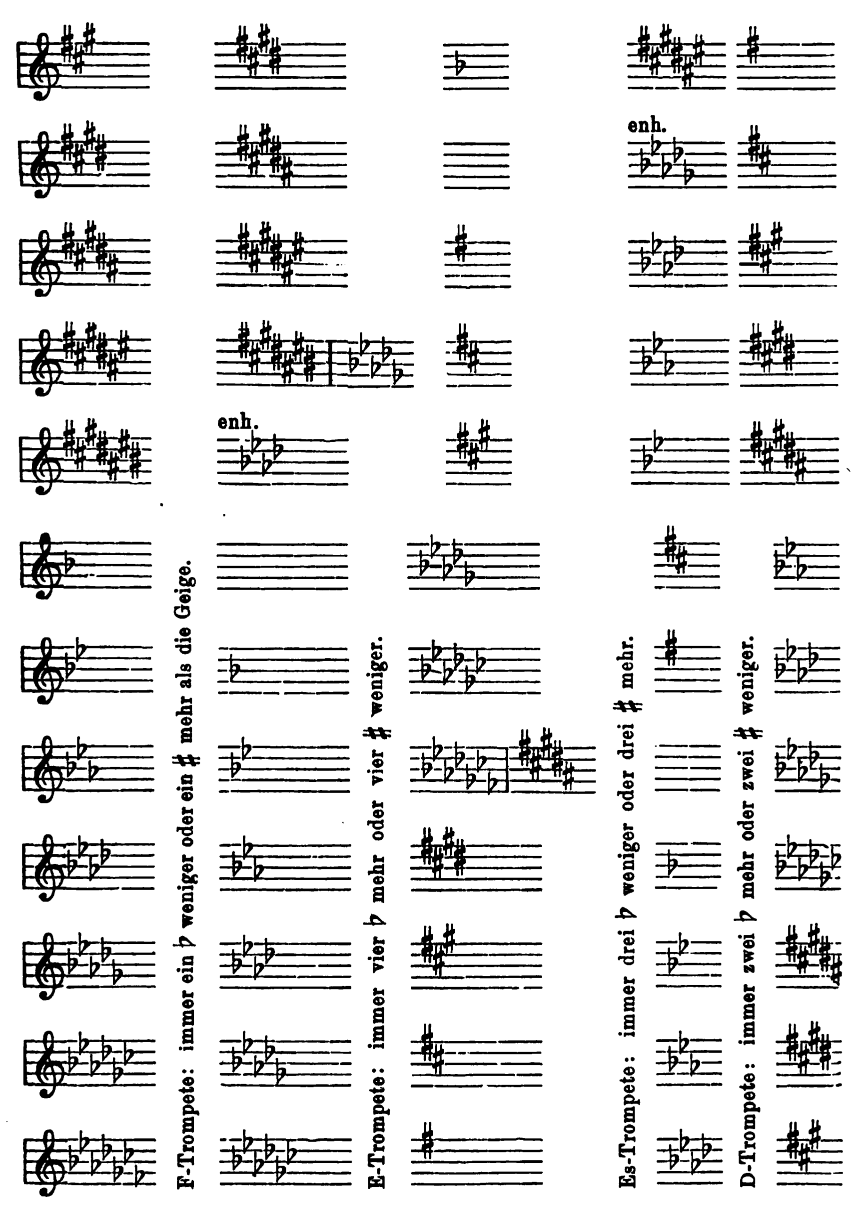
Umfang der D-trompete:



Die vier Trompeten werden in dem hier gegebenen Umfang auf allen chromatischen Stufen gebraucht.

2. Tonartentafel der vier Stimmungen.





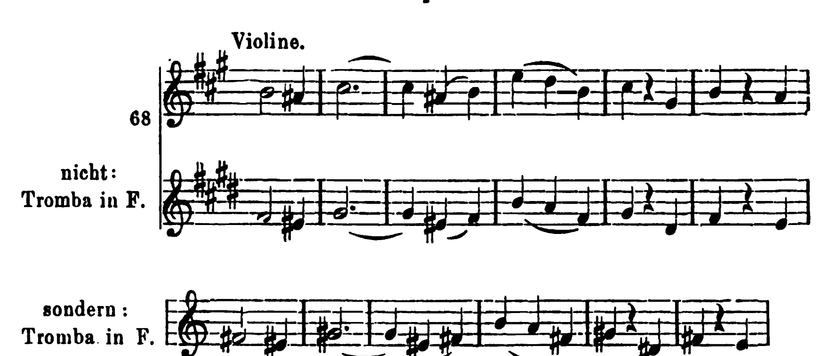
3. Man braucht die F-Trompete (wenn nicht für alle Tonarten) für C, F, B, Es-dur und die parallelen Molltonarten a, d, g, c-moll.

Man braucht die Es-Trompete für alle Be-Tonarten: F, B, Es, As, Des u. s. w.

Man braucht die E-Trompete für alle Kreuztonarten, vorzugsweise von A-dur (fis-moll) an.

Man braucht die D-Trompete für alle Kreuztonarten, vorzugsweise von G-dur (e-moll) bis A-dur (fis-moll).

Die meisten Componisten zeichnen die Tonart in den Trompeten nie vor, sondern setzen im Verlaufe jedesmal die Zeichen. Z. B.

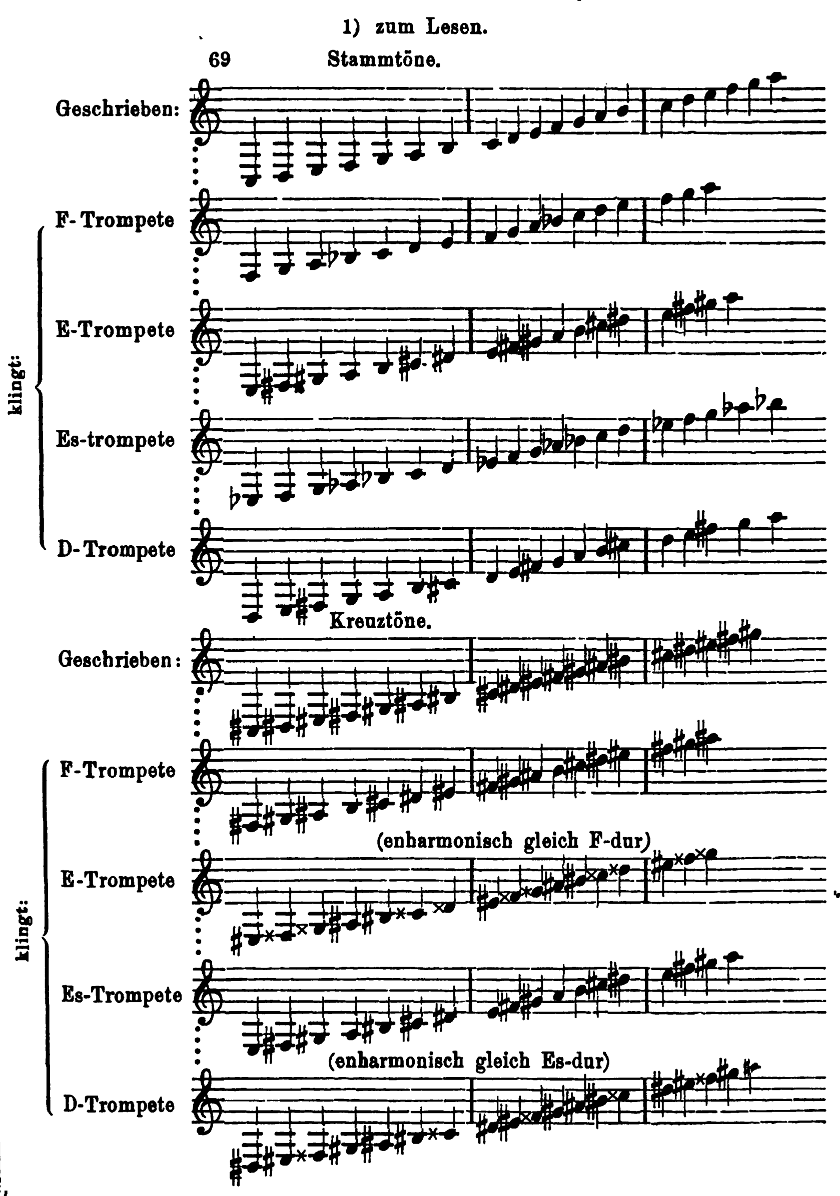


Manche Componisten setzen sowohl die Vorzeichnung, als auch jedes mal im Verlaufe die Zeichen, wovon eines jedenfalls überflüssig ist.

Die grossen Componisten der höheren Instrumentalmusik setzen nie die Vorzeichnung, z. B. Richard Wagner, der auf diesem Gebiete unantastbare Autorität ist.

4. Notationstabelle der vier Trompeten.

1) zum Lesen.



Gebrauch der ersten Trompete.

5. Zur Verdoppelung der Melodie wird die Trompete bald zwei, bald vier Takte, vielleicht auch einmal acht Takte, gebraucht, ausnahmsweise durch einen ganzen Theil. Da ihr Klang zugleich edel und leidenschaftlich ist, verleiht ihr gelegentlicher Antheil der Melodie einen grossen Zug, wozu kein anderes Instrument des Tanzorchesters in gleichem Grade geeignet ist.

Doch wird sie bei dauerndem Vortrag der Melodie — welche im Tanze ihrem Charakter selten angemessen ist — monoton und aufdringlich.
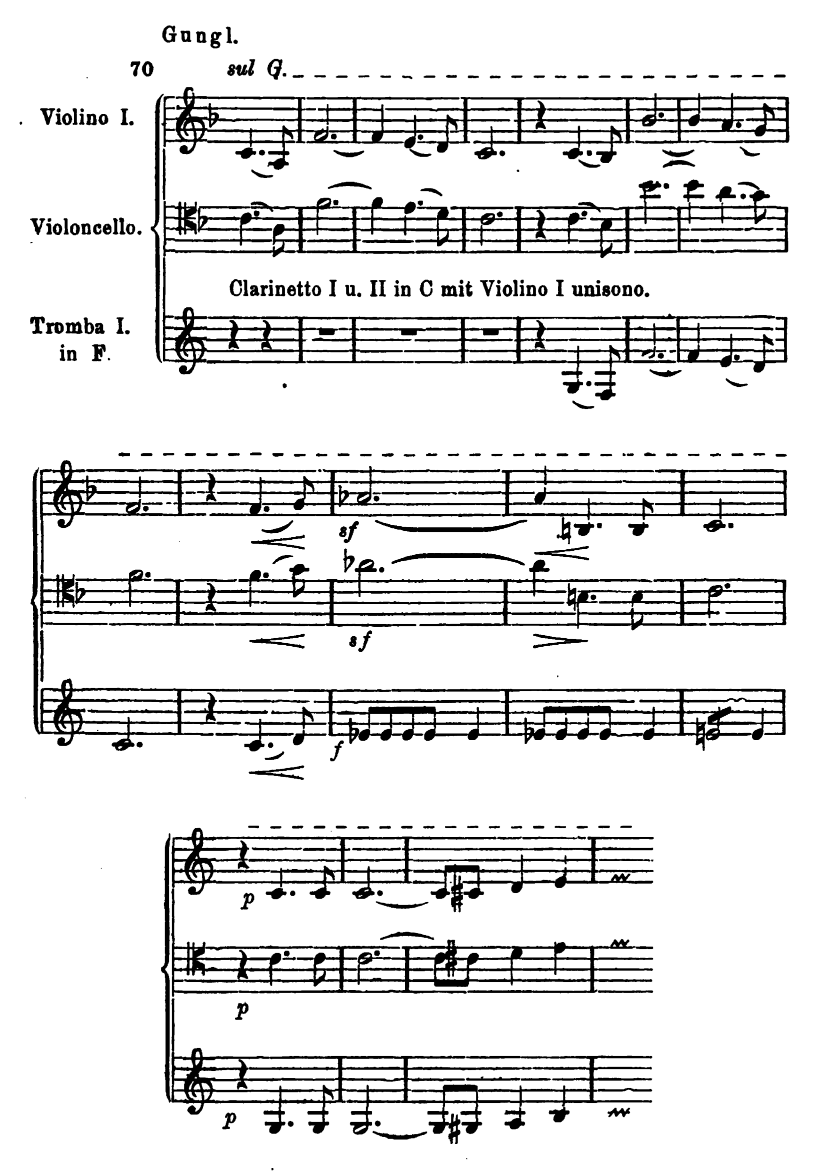
Ebenso muss man ihr die hüpfenden und allzu leichten Figuren der Tanzmelodie erlassen, als dem Charakter des Instrumentes widersprechend, obwohl sie technisch zu schneller Bewegung und aller Art von Passagen wohl befähigt ist.

6. Soweit es die Rücksicht auf den Klangcharakter, die für den Componisten die erste ist, gestattet, kann man der Trompete so ziemlich alles zumuthen, was eine vorzügliche Coloratursängerin zu leisten im Stande ist. Dazu kommt noch der Zungenschlag, eine sehr schnelle Tonwiederholung, dem tremolo verwandt in allen Concerten grosser oder kleiner Blechmusik häufig zu beobachten. Ueberhaupt gehört Tonwiederholung, in allen Nüancen der Schnelligkeit und des Stärkegrades, zu den charakteristischen Eigenschaften der Blechinstrumente.

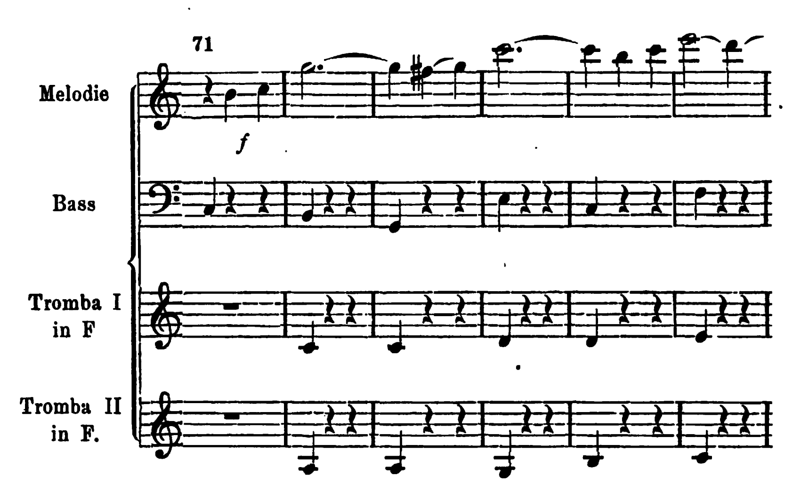
7. Jene oft erwähnten tiefen Melodien der Violine auf der G-Saite werden, ausser vom Violoncell und der Clarinette, oft auch von der Trompete im Einklang verdoppelt.

Ueberhaupt eignet sich die tiefe Lage der Trompete ganz besonders zur Stützung der Melodie, weil sie edel und leidenschaftlich klingt, aber nicht so sehr dominirt, wie die höheren Töne, welche die übrigen Instrumente leicht überschreien.

Die folgenden Takte zeigen eine solche tiefe Melodie, von Geige, Cello und beiden Clarinetten im Einklang vorgetragen. Die Trompete verdoppelt, von den sechzehn Takten derselben, in neun die Melodie ebenfalls im Einklang, vier Takte pausirt sie, drei widmet sie einer rhythmischen Figur (Tonwiederholung).



8. Wo die erste Trompete sich nicht an der Melodie betheiligt, ist es herkömmlich, sie im Verein mit der zweiten Trompete zur Verstärkung des ersten Takttheiles in Vierteln zu gebrauchen.



Auch hier bevorzugt man, aus angegebenen Gründen, die tiefe Lage der Trompete. Die nachschlagende Figur 𝄽 ♩ ♩, welche bisher zweite Geige und Bratsche haben, und welche später auch die Hörner übernehmen werden, gibt man den Trompeten — grundsätzlich — nicht, eben wegen des mehrfach bezeichneten Charakters dieses Instrumentes. Gewisse Ausnahmen werden später zur Sprache kommen.

9. An den Kraftrhythmen des Orchesters betheiligen sich in der Regel die Trompeten. Zuweilen führen sie auch solche in Verbindung mit einzelnen anderen Instrumenten oder allein aus.

10. Auch wichtige Mittelstimmen, dergleichen wir schon beim Cello kennen gelernt haben, werden gelegentlich der Trompete übergeben, in den meisten Fällen in Verdoppelung anderer Instrumente. Doch ist die Trompete auch befähigt eine solche Stimme, wenn sie sonst ihrem Charakter entspricht, allein durchzuführen, und gegen das übrige Orchester zu behaupten.

11. Pausiren lässt man die erste Trompete wenig, am besten einige Takte vor einer bedeutenden Betheiligung an der Melodie, wie in dem obigen Gungl'schen Beispiel.

12. In dem hier angegebenen Umfange ist die Trompete jedes Stärkegrades fähig, und bewahrt im *pp* wie im *ff* ihren heroisch-leidenschaftlichen, der Zartheit aber keineswegs verschlossenen Charakter.

Ausser der schmetternden Tonwiederholung ♫♫ ♩., in welcher sie wirksam hervortritt, sind mehr untergeordnete, zur Begleitung verwendbare, ihr zusagende Rhythmen: ♩ 𝄽 ♩ |, 𝅗𝅥. | ♩ 𝄽 𝄽 |, ♩ 𝄽 ♫ |, ♩ 𝄾 ♪ ♩ | ♩ u. a.

Setze hiernach die Stimme der ersten Trompete durch den ganzen Walzer. (Vierzehnte Zeile der Partitur.)

§ 12.

Die beiden Hörner.

1. Wir kommen jetzt zu den wichtigsten Mittelstimmen des Orchesters; wichtig, weil sie den, bisher nur den schwachen Stimmen der tiefliegenden zweiten Geige und Bratsche überlassenen, Nachschlag des Rhythmus (𝄽 ♩ ♩) verstärken, diesem dadurch zugleich Voll- und Wohlklang verleihen, und den harmonischen Satz vervollkommnen.
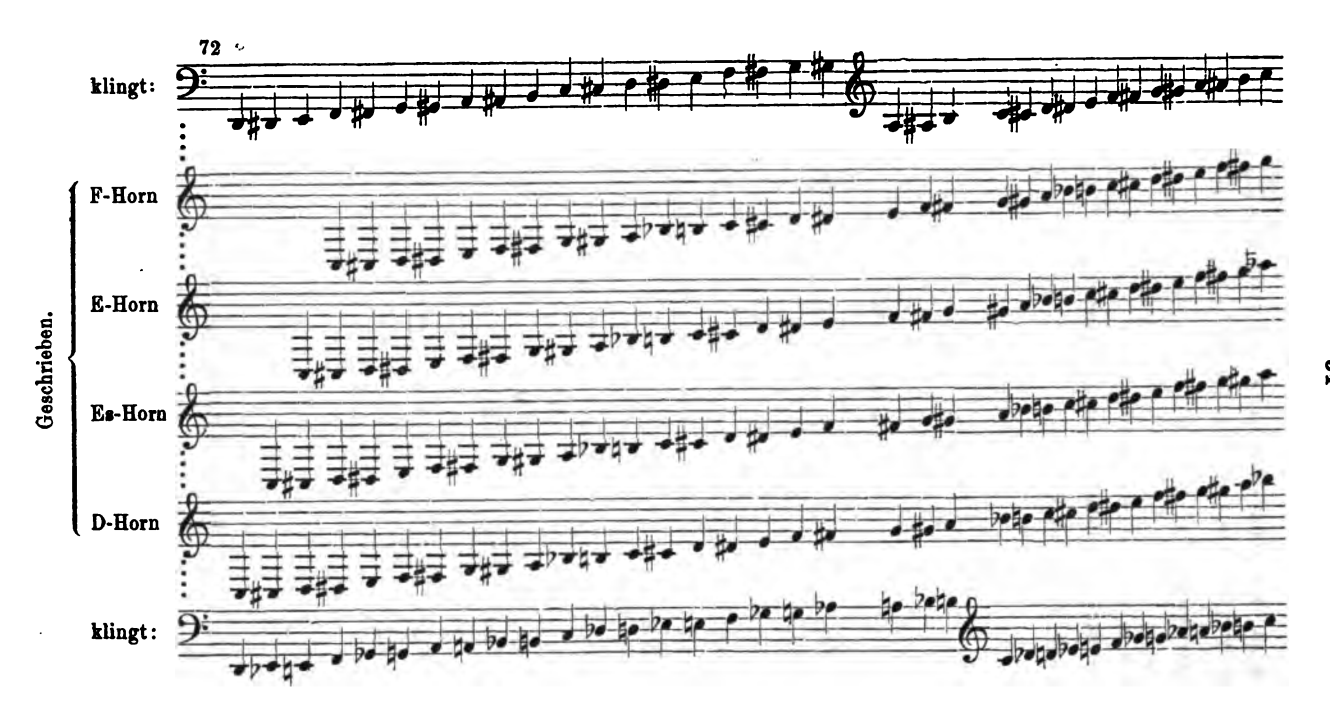
2. Die beiden Hörner sind ebenfalls transponirende Instrumente, und stimmen, wie die Trompeten, in F, E, Es, D. Doch klingen sie immer eine Octave tiefer als die Trompete gleicher Stimmung. Auch bei den Hörnern beschränken sich viele Componisten auf die Stimmung in F, weil diese von den ausführenden Musikern bevorzugt wird.

3. Da der Anfänger im Transponiren jetzt schon durch den Satz für Clarinette und Trompete geübt ist, folgt hier die Notationstabelle der Hörner in zusammengezogener Fassung.

Notationstabelle der Hörner.

Zum Schreiben.

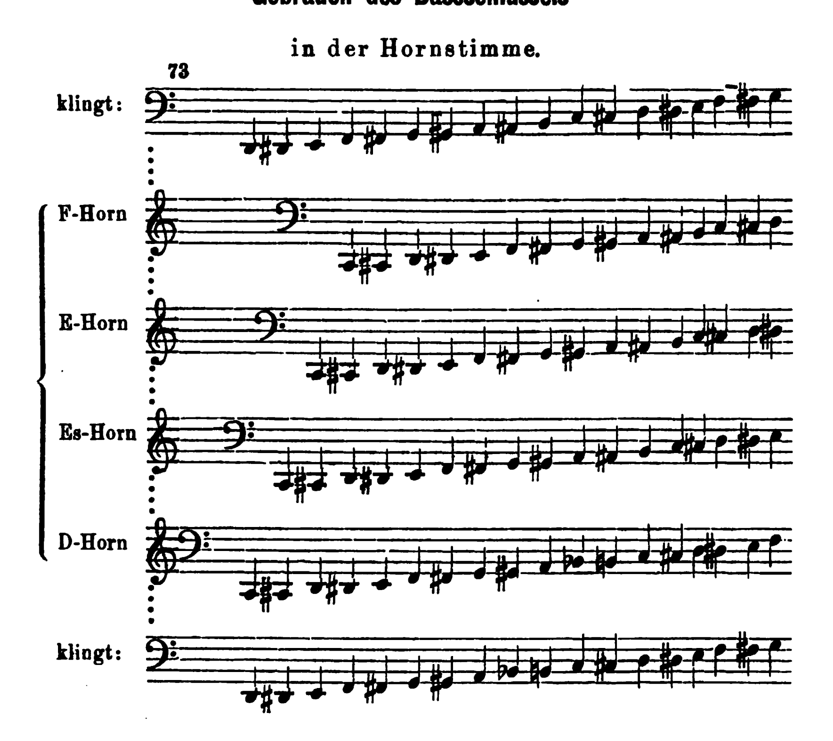
Die enharmonischen Töne sind als selbstverständlich, oder aus den Tabellen der Trompete ersichtlich, hier, der Raumersparniss halber, ausgelassen.


72
klingt:
F-Horn
E-Horn
Es-Horn
D-Horn
Geschrieben.
klingt:

4. **Die tiefste Octave wird**, der bequemeren Schreibart wegen, **sehr oft im** Bassschlüssel geschrieben, **dann aber** nicht eine Octave höher, **sondern**, wie sie (in der gleichen Stimmung der Trompete) klingt.
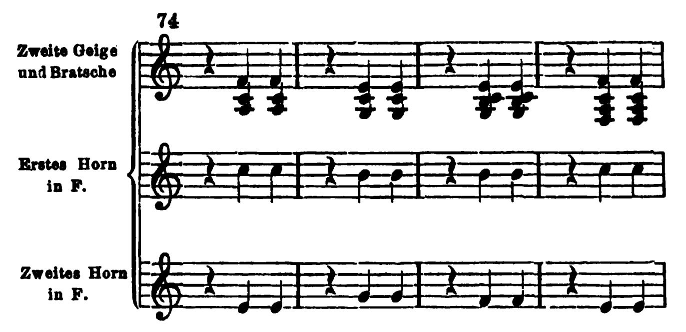
Gebrauch des Bassschlüssels

in der Hornstimme.



5. Wenn man sich nicht auf die F-Stimmung beschränkt, setzt man die Hörner in derselben Stimmung, wie die Trompete.

6. Die Hörner führen hauptsächlich den nachschlagenden Rhythmus der zweiten Geige und Bratsche aus, betheiligen sich aber auch bei den kleinen rhythmischen Varianten derselben. Von den Accorden dieser Instrumente wählen sie möglichst das am vollsten klingende Intervall, in erster Reihe Sexten, Terzen, übermässige Quarten, verm. Quinten.
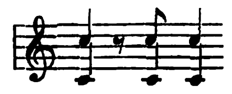


Das erste Horn hält meist mit dem höchsten Ton der zweiten Geige.

7. Der Umfang des Hornes hält sich hier, wo es nur auf den nachschlagenden Rhythmus ankommt, vorherrschend innerhalb der vier ersten (unteren) Linien des Systemes im Violinschlüssel, diese nur ausnahmsweise nach oben oder unten überschreitend.

Unter sich entfernen sich die Hörner nicht über eine Septime von einander, nähern sich aber gelegentlich bis zur Secunde.

Bei einem vorübergehenden Unisono des ganzen Orchesters können sich die Hörner in Octaven bewegen.



8. An der Melodie betheiligen sich die Hörner nicht, weil sie sonst dem Nachschlag zu sehr fehlen würden. (Ausnahmen kommen vor, sind aber hier nicht gestattet.)

Ausnahmsweise, wenn die Rhythmik durch andere Elemente des Orchesters gesichert ist, bilden sie in gehaltenen Tönen harmoniefüllende Mittelstimmen.

Setze hiernach die beiden Hörner auf die zwölfte und dreizehnte Zeile der Partitur in geeigneter Stimmung.

§13.

Die Tuba.

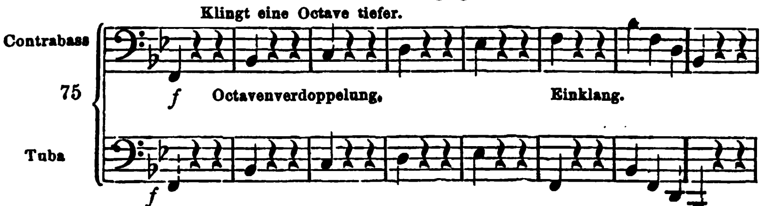
Durch die bisherige Ausführung, welche nur der Melodie und den rhythmischen Mittelstimmen zu Gute kommt, ist der Bass diesen gegenüber sehr ungenügend bedacht. Wir gehen desshalb jetzt gleich

zu demjenigen Instrumente über, welches ausschliesslich zur Verstärkung des Basses dient.

Es ist dies die Tuba. Häufig bedient man sich im Tanzorchester, statt der grossen Basstuba, der Barytontuba, weil diese leichter zu behandeln (die Lunge des Spielers weniger angreifend) ist, und zur Stütze des Basses, gegenüber dem nicht allzu grossen Orchester, vollständig genügt. (Die Basstuba ist oft selbst einem sehr grossen Opernorchester gegenüber zu übermächtig.)

1. Man schreibt die Tuba, gleichviel, wie sie besetzt ist, von bis doch kommen ihre hohen Töne hier, wo es sich nur um Verstärkung des Contrabasses handelt, kaum im Betracht.
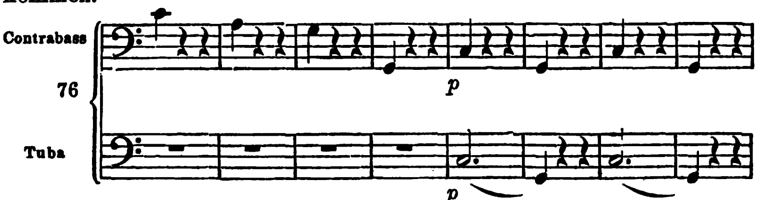
Die Tuba verdoppelt den Contrabass entweder in gleichen Tönen, dann also eine Octave tiefer geschrieben, — oder in der höheren Octave, dann im Einklang geschrieben.



2. Zarte Stellen pausirt die Tuba meist, doch kommt sie ausnahmsweise auch bei Pianos in Gebrauch. Bei den Theilschlüssen darf sie nur selten fehlen, gleichviel ob diese *forte* oder *piano* sind.

Das Verhältniss der Pausen dieses Instrumentes zu seiner Betheiligung lässt sich ungefähr so feststellen, dass die Pausen den dritten Theil, die Betheiligung zwei Drittel der Taktzahl des Ganzen betragen.

3. Zuweilen bedient sie sich, bei der Verdoppelung des Basses, statt der Viertel gehaltener Töne, die besonders dem Piano zu Gute kommen.
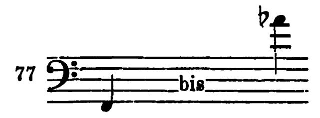


Setze hiernach die Stimme der Tuba durch den ganzen Walzer auf die siebzehnte Zeile der Partitur.

§ 14.

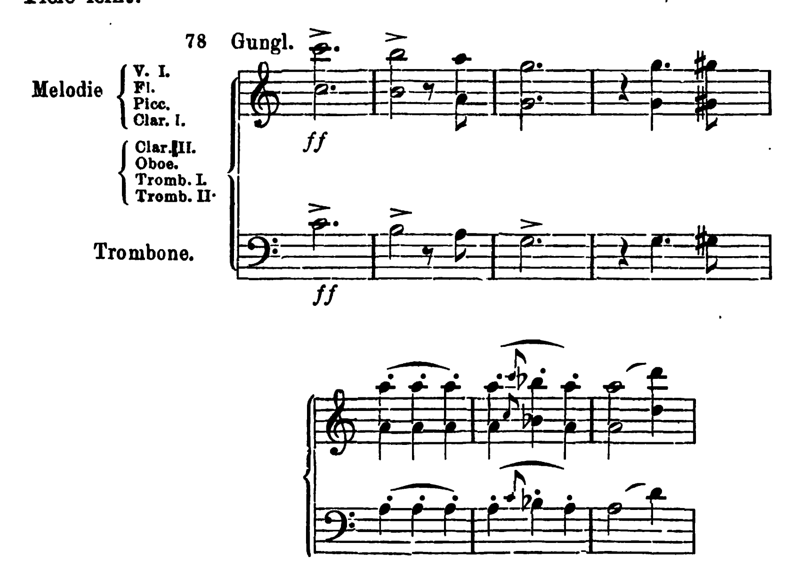
Die Posaune (Trombone).

1. Ungleich mannigfaltigere Anwendung als das vorige Instrument findet die Posaune. Die Stimme derselben wird fast immer von einer Tenorposaune ausgeführt. Der Umfang der Tenorposaune beträgt:



in gleichmässigem edelsten Klange. Für die hohen Töne braucht man auch den Tenorschlüssel, über den bei Gelegenheit des Violoncells das Nöthige mitgetheilt ist.

Sie betheiligt sich gelegentlich an der Melodie, indem sie dieser ihre edele und gewaltige Stimme zur Verdoppelung in der Tiefe leiht:



In diesem Beispiel verbinden sich die, in den Klammern vorausgestellten Instrumente zu den beiden Octaven der Melodie, aber nur in den ersten drei Takten.

In den vier folgenden bleibt der unteren Octave nur die erste Trompete, welche vom Cello mit der Schlussvariante
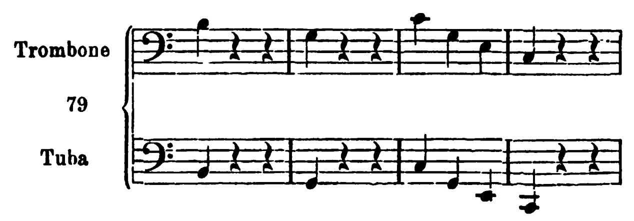


im Einklang verdoppelt wird. In den drei ersten Takten hatte das Cello die Posaune im Einklang verdoppelt.
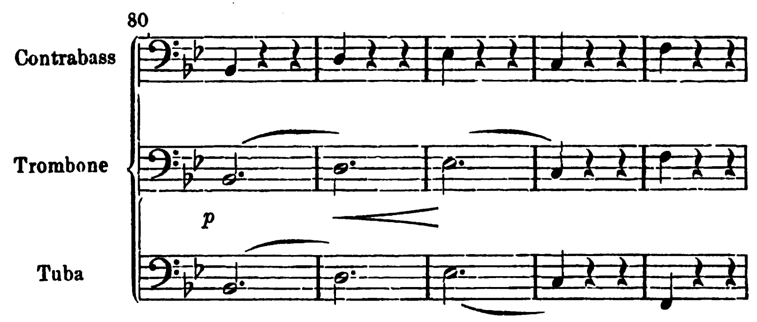
Solche Verdoppelung der Melodie durch die Posaune darf indessen nur selten stattfinden, wenn sie nicht marktschreierisch und roh erscheinen soll, — letzteres durch Missbrauch des Edlen; — ein oder zweimal, drei bis acht Takte lang, genügt für einen ganzen Walzer.

2. Abgesehen von diesem seltenen Gebrauch zur Melodieverdoppelung dient die Posaune meist, gleich der Tuba, zur Verstärkung des Basses.

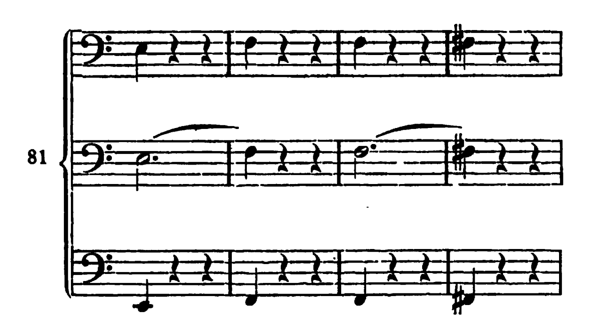
In dieser Eigenschaft herrscht bei den kurzen Viertelschlägen die Octave zwischen Trombone und Tuba vor,



ohne jedoch den gelegentlichen Gebrauch des Einklanges auszuschliessen. Bei gehaltenen Tönen herrscht dagegen der Einklang vor:



3. Nicht selten bedient sich die Posaune gehaltener Töne, wenn Contrabass und Tuba sich in kurzen Viertelschlägen bewegen, doch dehnt sich dieser Gebrauch nur über wenige Takte aus.



Es versteht sich von selbst, dass man die Posaune nicht sehr tief schreibt, da man für die tiefen Töne die Tuba in Bereitschaft hat. Für die Melodie eignet sich nur ihre höchste Octave.

Mit den Pausen verhält es sich ebenso, wie bei der Tuba.

Setze hiernach die Posaune durch den ganzen Walzer auf die sechzehnte Zeile der Partitur.

§ 15.

Die zweite Clarinette.

Nachdem nun die Melodie (welche die eigentliche Musik des Tanzes bildet), der Bass und die harmonisch-rhythmischen Mittelstimmen genügend ausgearbeitet sind, gehen wir an die untergeordneteren Instrumente, die wesentlich nachhelfend und harmoniefüllend wirken.

1. Von diesen kommt in erster Reihe die zweite Clarinette in Betracht. Diese ist noch, über den Zweck dieser ersten Aufgabe hinaus, dadurch von besonderer Wichtigkeit, dass sie den Anfänger zuerst mit den im grossen symphonischen Orchester herrschenden Stimmungen dieses Instrumentes bekannt macht.

2. Die zweite Clarinette stimmt in C, oder B, oder A; und zwar in C, wenn die erste in C stimmt: also stimmen in diesem Falle beide Instrumente gleich, und bedürfen nicht der Transposition. Stimmt aber die erste Clarinette in Es, so stimmt die zweite in B, also einen Ton tiefer, als sie geschrieben wird; stimmt die erste in D, so stimmt die zweite in A, also eine kleine Terz tiefer, als sie geschrieben wird.

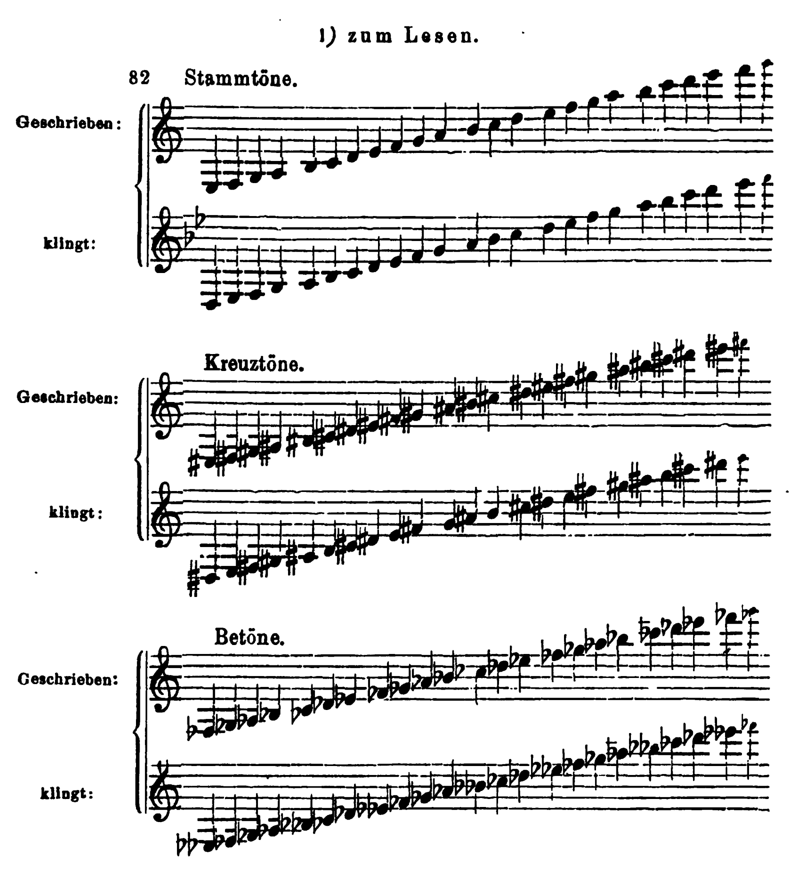
3. Da die Stimmungen in A und B hier zum erstenmal auftreten, und für die Clarinette von grösster Wichtigkeit sind, so ist es nöthig, hier ihre vollständigen Notationstafeln zu geben.

Als Hülfsmittel der Transposition für B-Clarinette kann man sich den Tenorschlüssel, aber eine Octave höher gelesen, vorstellen.
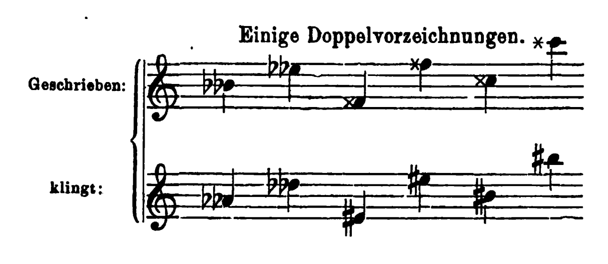
Als Hülfsmittel der Transposition für A-Clarinette kann man sich den Discant-Schlüssel vorstellen.

Notationstafel der B-Clarinette.

1) zum Lesen.



Einige Doppelvorzeichnungen.



2) Zum Schreiben.

Stammtöne.

Soll klingen:

Wird geschrieben:

Kreuztöne.

Soll klingen:

Wird geschrieben:

Betöne

Soll klingen:

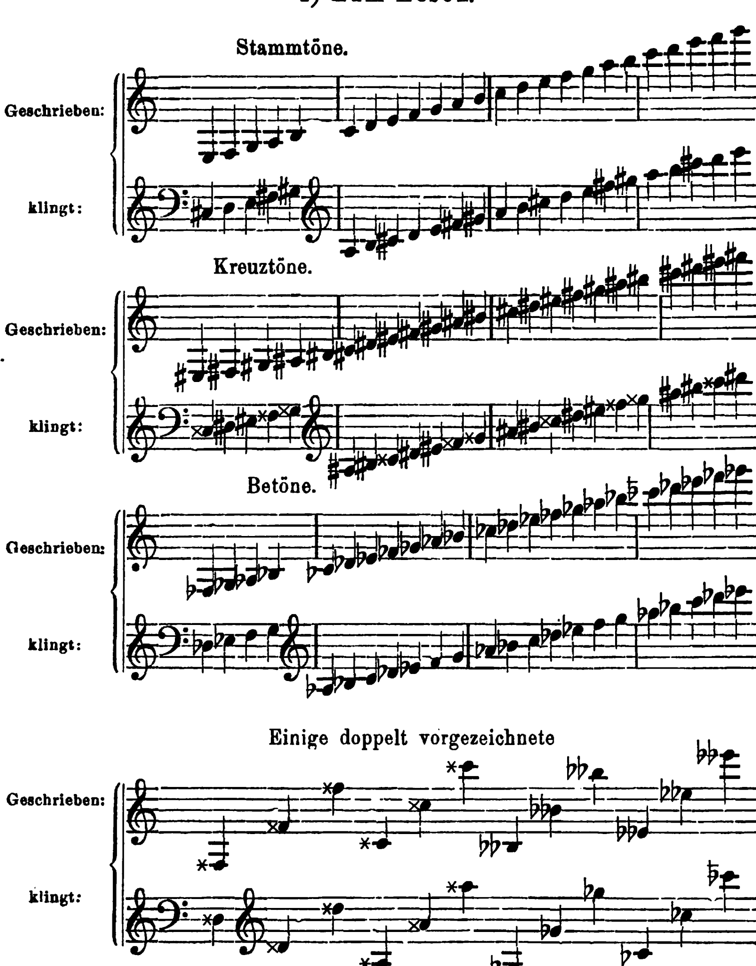
Wird geschrieben:

Aus den Tabellen unter 1) geht hervor, wie jeder geschriebene Ton einer Clarinettenstimme wirklich klingt. Aus den Tabellen unter 2) geht hervor, wie jeder Ton, der in der Clarinettenstimme erklingen soll, geschrieben werden muss.

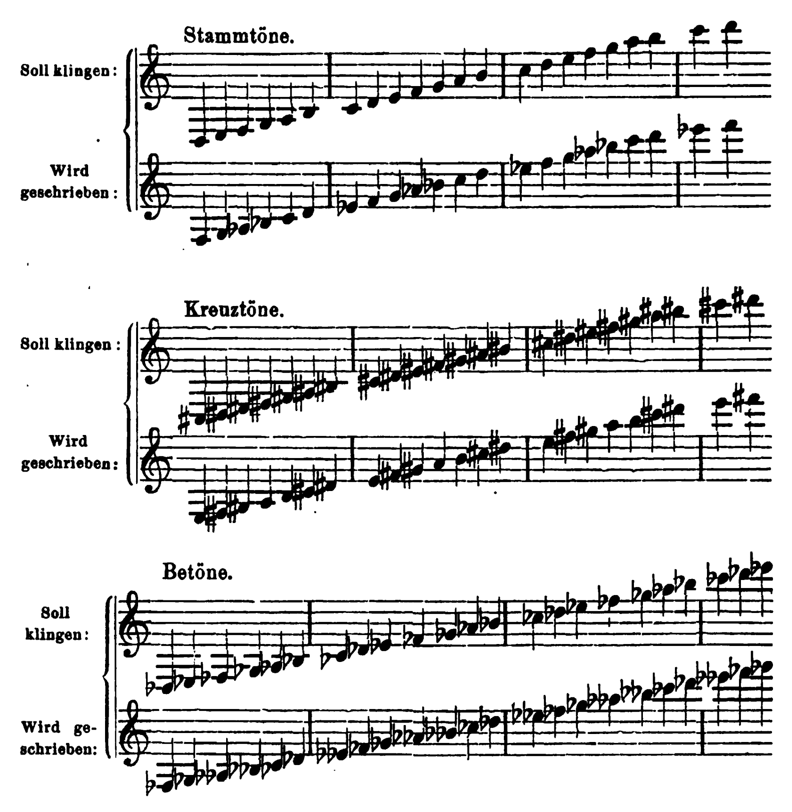
Bemerkt sei noch, dass die B-Clarinette das von den Musikern bevorzugte Instrument ist, und dass viele Musiker alles auf dieser spielen würden, wenn der grössere Umfang der A-Clarinette nach der Tiefe diese nicht unentbehrlich machte.

Notationstafel der A-Clarinette.

1) Zum Lesen.

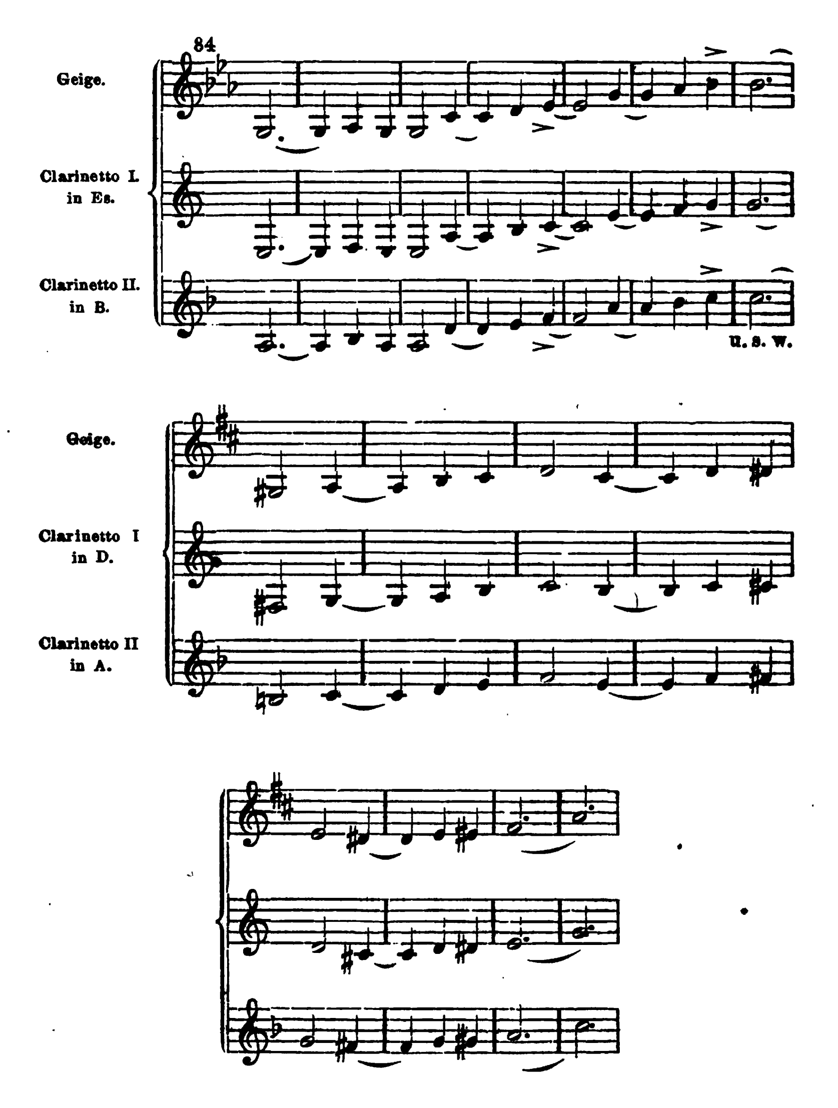


2) Zum Schreiben.
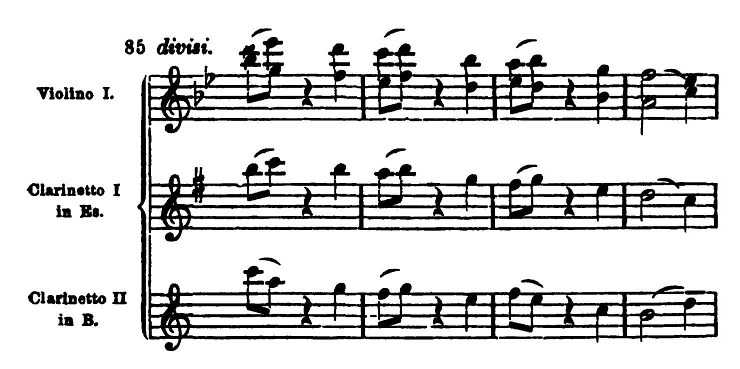


Beide Instrumente haben zwar für das grosse symphonische und Opernorchester grosse Bedeutung, kommen aber im Tanzorchester, als **zweite** Stimmen, viel weniger zur Geltung. Besonders gelangen hier ihre hohen Töne kaum einmal zur Anwendung, weil dieselben der **ersten** Clarinette zukommen.

4. Die zweite Clarinette verstärkt die erste im Einklange bei den tiefen Melodien der Geige, die wir schon durch **Cello**, **erste Clarinette** und **Trompete** verdoppelt gesehen haben.

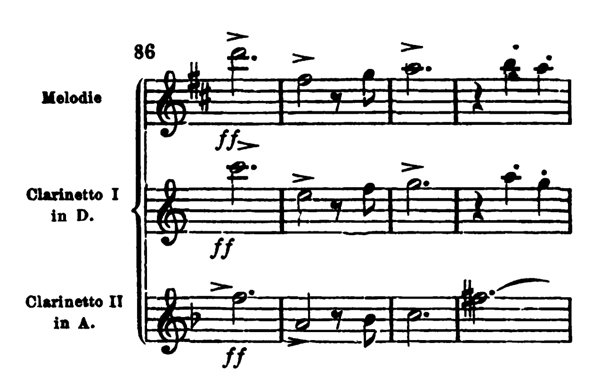


Von diesem Einklang beider Clarinetten wird in den vorbezeichneten Stellen **jederzeit** Gebrauch gemacht.

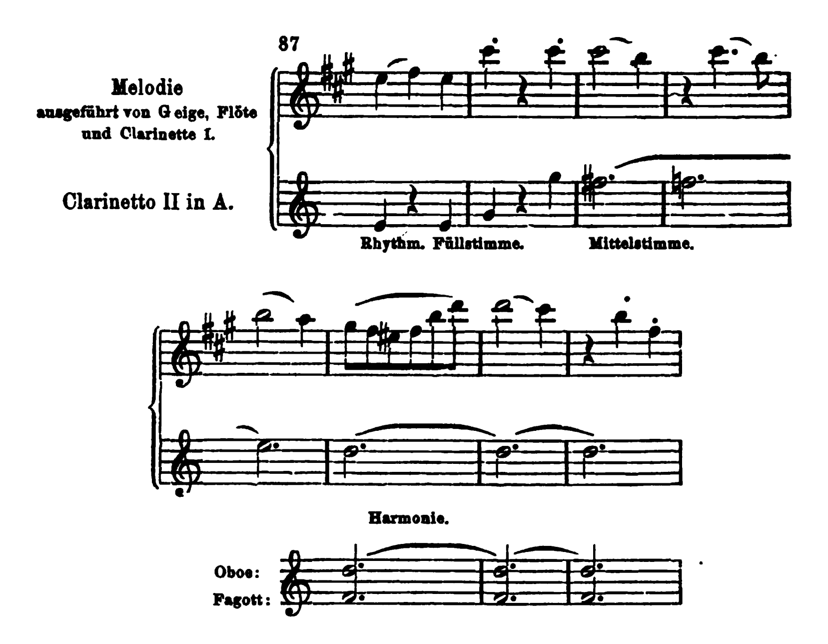
5. Bei den, ebenfalls mehrerwähnten, zweistimmigen Melodien der Violini *divisi* übernimmt die zweite Clarinette die zweite Stimme, während die erste bekanntlich die Oberstimme verdoppelt:



6. Ausserdem kommt es noch vor, dass bei einem grossen *forte* oder *fortissimo* die zweite Clarinette die Melodie in der tieferen Octave der ersten Clarinette verdoppelt:
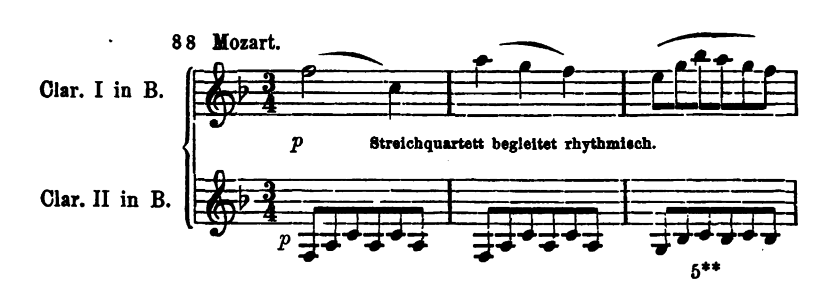


7. Von diesen Fällen des Antheils an der Melodie abgesehen, übernimmt die zweite Clarinette die untergeordnete Rolle der rhythmischen und harmonischen Füllstimme, betheiligt sich auch bei der Ausführung einer hervorragenden Mittelstimme (vgl. S. 26 und S. 52), oder vereinigt sich mit anderen Instrumenten (Oboe, Fagott, ausnahmsweise Horn) zu Harmonien in gehaltenen Tönen oder bescheidenen Rhythmen.
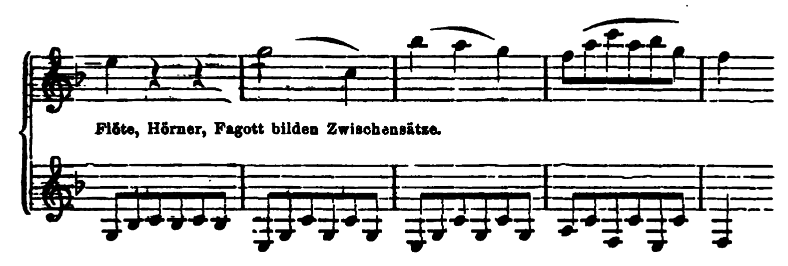


Bei der Harmoniebildung legt man die Oboe gewöhnlich über die zweite Clarinette.

8. Grössere Pausen sind in der zweiten Clarinette wenig oder gar nicht angebracht.

Der Cellofigur Nr. 46 entsprechend, findet sich in der zweiten Clarinette eine Begleitungsfigur im kleinen oder grossen Arpeggio, die indessen im eigentlichen Tanz selten, desto häufiger aber in der Einleitung am Platze sein wird. Wir geben hier als Beispiel ein dem Walzer verwandtes Sätzchen aus Mozart's Es-dursymphonie:





Aehnliche Figuren einer oder beider Clarinetten, sind, auch in grösserem Umfang des Arpeggio, in höherer wie niederer Instrumentalmusik sehr häufig.
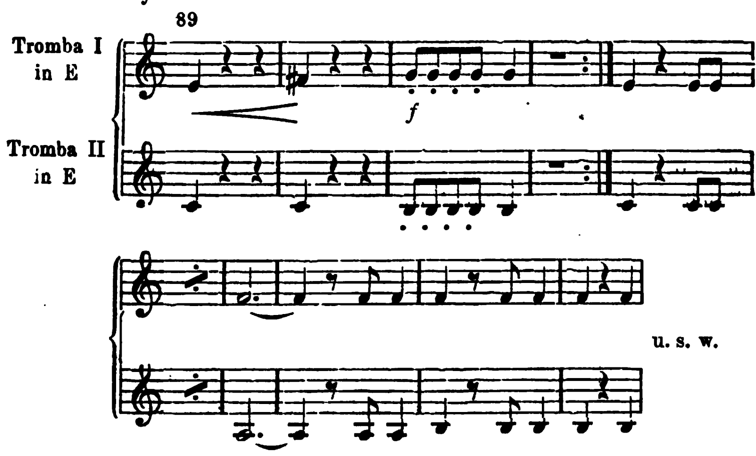
Setze hiernach die zweite Clarinette in der angemessenen Stimmung zu dem ganzen Walzer. (Neunte Zeile der Partitur.)

§ 16.
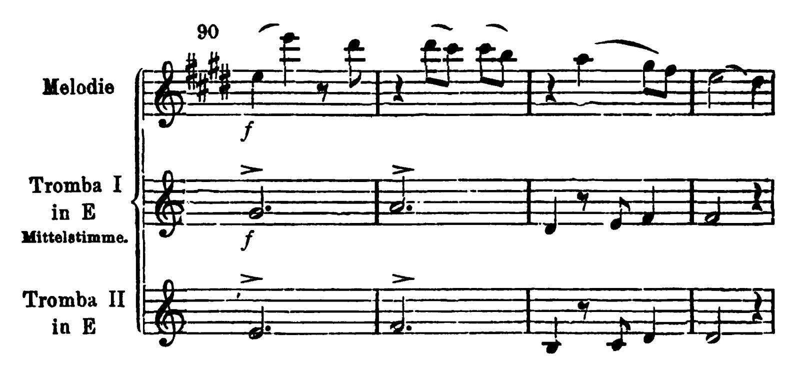
Die zweite Trompete.

1. Die zweite Trompete befindet sich immer in derselben Stimmung wie die erste.

2. Wo die erste Trompete sich nicht an der Melodie betheiligt, wird sie von der zweiten in einem harmonischen Intervall in ihren einfachen Rhythmen unterstützt.



3. Eine bedeutende Mittelstimme der ersten Trompete wird von der zweiten zuweilen im Einklang, öfter aber, und besser, in einem harmonischen Intervall unterstützt:



In fraglichen Fällen entscheidet die harmonische Situation.

4. Zur Verdoppelung der Melodie der ersten Trompete wird dagegen die zweite sehr selten verwendet. Nur ein grosses *fortissimo* in breiter Melodie eignet sich zu solcher Behandlung. Ein Beispiel derart von Gung'l findet sich oben Nr. 78.
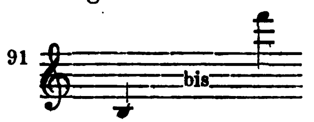
5. Aus der Behandlung der ersten Trompete ergibt sich, dass die zweite Trompete meist unter den Linien, oder in den ersten Linien des Systems zu stehen kommt.

Setze hiernach die zweite Trompete zu dem Walzer auf die fünfzehnte Zeile der Partitur.

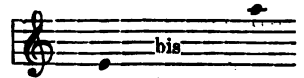
§ 17.

Die Oboe.

Die Oboe, so bedeutend ihre Wirksamkeit im grossen Orchester ist, spielt im eigentlichen Tanze nur die untergeordnete Rolle einer Füllstimme. Die Oboe verfügt zwar über einen Umfang von



doch braucht man sie hier fast nur in der Mittellage,



weil ihr die anderen Instrumente keinen Platz zu freierer Bewegung lassen. Die Oboe wird von den meisten Componisten (in Tänzen) so gesetzt, dass sie allenfalls fortbleiben kann.

Demgemäss hat die Oboe sich in bescheidenen untergeordneten Rhythmen zu bewegen, im Verein mit zweiter Clarinette und Fagott Harmonie zu bilden, und sich den Bewegungen des übrigen Orchesters anzuschliessen. Dabei kommt sie bald über, bald unter der zweiten Clarinette zu stehen, von der sie gewissermassen beherrscht und gelenkt wird.

Ausnahmsweise betheiligt sie sich einmal ein wenig an der Melodie, etwa zwei bis vier Takte, der sie eine gewisse Schärfe verleihen kann, deren die zweite Clarinette nicht fähig ist.

Setze hiernach die Stimme der Oboe auf die zehnte Zeile der Partitur, mit einiger Rücksicht auf die später zu setzende Fagottstimme.

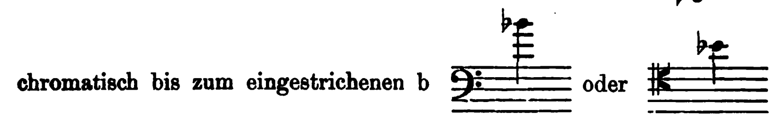
§ 18.

Das Fagott.

1. Das Fagott spielt im Tanzorchester eine ganz ähnliche Rolle, wie die Oboe, wird nicht in zwei Stimmen besetzt, und meist so geschrieben, dass es möglicherweise ganz wegbleiben kann.

2. Der Umfang dieses Instrumentes, dessen Heimath das grosse symphonische Orchester ist, reicht vom Contra B

chromatisch bis zum eingestrichenen b oder



(Für die hohen Töne wird nämlich auch bei diesem Instrumente der Tenorschlüssel angewendet.)

3. Dem Fagott gebührt überhaupt im Orchester vorzugsweise die Bedeutung einer Mittelstimme. Hier, im Tanzorchester, hat es als solche die gleiche, wenig hervorragende Stellung, wie die Oboe. Es betheiligt sich bei der Harmoniebildung der zweiten Clarinette und Oboe, der sich bekanntlich gelegentlich auch die Trompeten, ausnahmsweise Hörner oder Violoncell anschliessen.

4. An der Melodie nimmt es noch seltener Antheil, als die Oboe.

5. Den Bass verdoppelt es gelegentlich, bald in Haltetönen, bald in Viertelschlägen. In dieser Beziehung gleicht seine Behandlung der der Posaune.

6. Auch das „*col Cello*“ (Verdoppelung der Cellostimme im Einklang) ist nicht selten, wenn das Violoncell eine besondere Figurationsstimme ausführt. Vgl. Nr. 45.

Setze hiernach das Fagott durch den ganzen Walzer auf die elfte Zeile.

Die sechs Zeilen der Holzinstrumente (Flauto I bis Fagott) werden zu Anfang jeder Seite der Partitur durch eine Klammer (Akkolade) verbunden. Ebenso die sechs Zeilen der Blechinstrumente (Corno I bis Tuba). Ohne diese Klammern sind Partituren unbequem zu lesen, noch unbequemer auf dem Klavier zu spielen.

§ 19.

Die Schlaginstrumente.

Die Schlaginstrumente werden fast überall, bei einem Tanzorchester von mehr als zwanzig Musikern, von zwei Musikern gespielt, bei einem Orchester von weniger als zwanzig Musikern von einem. Da unsere bisherige Ausarbeitung ein Orchester der ersteren Art voraussetzt, rechnen wir hier auf zwei Musiker.

Unter diese werden die Instrumente nach Bequemlichkeit der Handhabung vertheilt.

Man notirt die Schlaginstrumente auf zwei Zeilen, für jeden Musiker eine. Solche Instrumente, die ihrer Natur nach zum gleichzeitigen Zusammenwirken geeignet sind, und im Verlaufe der Composition auch dazu gelangen, muss man selbstverständlich unter beide Musiker vertheilen, nicht demselben Musiker zuweisen, also auch auf verschiedenen Zeilen notiren.

Von Ausnahmen, die sich aus den besonderen Bedingungen einer bestimmten Composition ergeben, abgesehen, notirt man gewöhnlich auf der ersten Zeile, für den einen Musiker,

die Pauken (Timpani) und die kleine Trommel;

auf der zweiten Zeile, für den anderen Musiker,

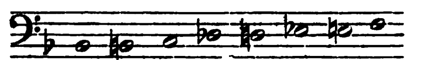
grosse Trommel mit Becken (gran Cassa e piatti) und Triangl.

Die Gewohnheiten jedes einzelnen Orchesters bedingen hier oft kleine Unterschiede in der Vertheilung, um die sich der Componist nicht zu kümmern braucht.

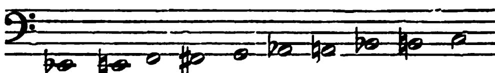
§ 20.

Die Pauken.

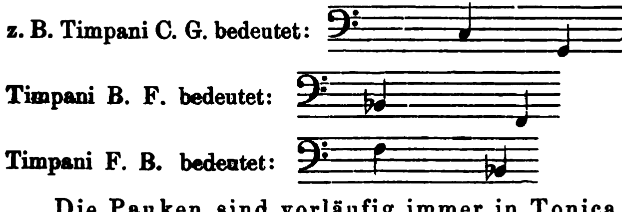
1. Die Pauken, Timpani, sind zwei Instrumente (über einen Kessel gespannte Felle), deren jedes einen bestimmten Ton von tiefer Lage abgibt. Je nach dem Grade der Anspannung, stimmt die erste (höhere) Pauke in einem der Töne:



die zweite (tiefere) in einem der Töne:



2. Die Stimmung jeder der beiden Pauken wird zu Anfang des Stückes angegeben, wobei man die höhere Pauke immer zuerst nennt;



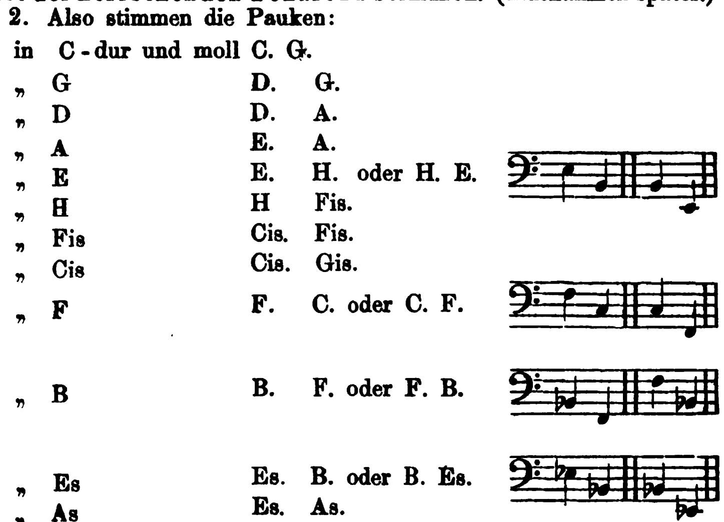
z. B. Timpani C. G. bedeutet:

Timpani B. F. bedeutet:

Timpani F. B. bedeutet:

Die Pauken sind vorläufig immer in Tonica und Dominante der herrschenden Tonart zu stimmen. (Ausnahmen später.)
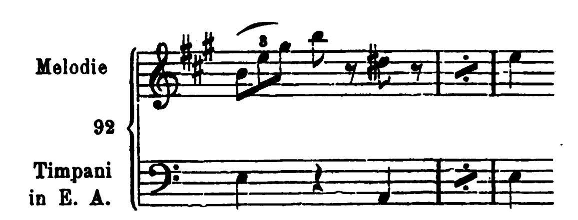
2. Also stimmen die Pauken:



in	C-dur und moll	C. G.
„	G	D. G.
„	D	D. A.
„	A	E. A.
„	E	E. H. oder H. E.
„	H	H Fis.
„	Fis	Cis. Fis.
„	Cis	Cis. Gis.
„	F	F. C. oder C. F.
„	B	B. F. oder F. B.
„	Es	Es. B. oder B. Es.
„	As	Es. As.
„	Des	Des. As.
„	Ges	Des. Ges.
„	Ces	Ces. Ges.
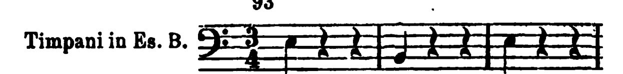
Man kann die Pauken (nach dem neueren Mechanismus) in der kurzen Zeit von vier Walzertakten umstimmen lassen, eine von beiden in zwei Takten Pause, doch behält man im Walzer, und ähnlichen Aufgaben in der Regel dieselbe Stimmung der Pauken durch die ganze Composition bei, weil man dem, schon mit zwei oder drei Instrumenten beschäftigten Musiker, nicht auch noch die Thätigkeit des Umstimmens zumuthet, und ohnehin — für das Bedürfniss des Tanzorchesters — die kleine Trommel jederzeit, als genügenden Ersatz für die Pauke, bereit hat. (Wir werden später sehen, dass sogar die grossen Meister unserer klassischen Instrumentalmusik von dem Umstimmen der Pauke so gut wie gar keinen Gebrauch machten.)

3. Da die Pauken in Tonica und Dominante der Tonart stimmen, so geben sie ihre Töne auch vorzugsweise in dieser Bedeutung an. Wo es aber die Modulation des Satzes mit sich bringt, können sie ihre beiden Töne auch in anderer harmonischer Bedeutung angeben, wenn sie nur überhaupt zu dem gleichzeitigen Accord stimmen, d. h. ein harmonisches Intervall bilden. In dem folgenden Sätzchen z. B. schliesst ein A-dursatz in gewöhnlicher Art in der Tonart der Dominante: E-dur. Die Pauken in E. A. geben dazu ihre beiden Töne: E als Tonica von E-dur, A als Septime des Dominantaccordes h-dis-fis-a, deren gänzlich unregelmässige Fortschreitung durch den Charakter und die Tonarmuth des Instrumentes gerechtfertigt ist.



Grosse Meister des Orchestersatzes haben diese Freiheit in der Verwendung der Paukentöne häufig noch viel weiter ausgedehnt.

4. Die Pauken werden im Bassschlüssel, ohne Vorzeichnung und ohne den Gebrauch chromatischer Zeichen, notirt.



(Es ist ein alter, aber nicht empfehlenswerther Gebrauch, ohne Rücksicht auf die Tonhöhe, immer erst die Tonica, dann die Dominante zu nennen, z. B. in A-dur: A. E. statt E. A. Von diesem Gebrauch sollte man sich ebenso emanzipiren, wie man von dem älteren Gebrauch, die Pauken als transponirende Instrumente zu behandeln, und immer C G zu schreiben, abgegangen ist.)

5. Die beiden Töne der Pauke können in beliebiger, sehr grosser Geschwindigkeit mit einander abwechseln, und sind jeder rhythmischen Nüance fähig. Im Walzer betheiligen sie sich bei allen hervortretenden Rhythmen.

Die technische Glanzleistung der Pauke bildet die äusserst schnelle Tonwiederholung, Wirbel, Tremolo oder Triller genannt, und so bezeichnet:



Bei Schlussfermaten fehlt dieser Wirbel selten. Seine Ausdehnung liegt hier in der Hand des Dirigenten.

6. Alle Stärkegrade, besonders jede Art von *cresc.* und *decresc.* sind der Pauke zugänglich, und von vortrefflicher Wirkung.
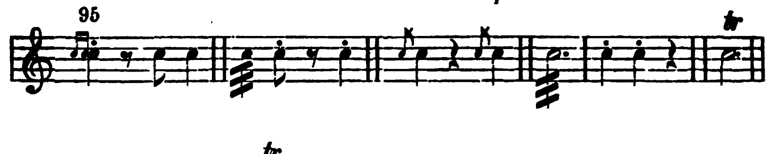
§ 21.
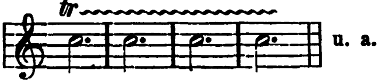
Die kleine Trommel.

1. Die kleine Trommel, Tamburo, Tamburo militare, petit Tambour, ruht gewöhnlich in den Händen desselben Musikers wie die Pauken, wechselt daher mit diesen ab, kann aber nicht gleichzeitig verwendet werden.

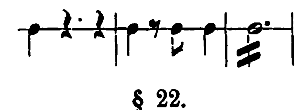
2. Zu dieser Abwechselung bedarf es kaum eines Taktes Pause, da das Instrument so aufgestellt wird, dass der Musiker nur nöthig hat die Paukenschlägel mit den Trommelstöcken zu vertauschen.

3. Die Trommel wird im Violinschlüssel notirt und hat einen Klang der mittleren Lage von unbestimmter Tonhöhe. Gewöhnlich setzt man sie auf den dritten Zwischenraum, aber auch, nach Bedürfniss, irgendwo anders. Die Trommel wird nur durch ein Instrument vertreten und ist aller rhythmischen Nüancen fähig, wie die Pauke.





Uebrigens genügt zur Notation jedes bloss rhythmischen Instrumentes (ohne Tonhöhe) eine einzige Linie statt des Liniensystems



§ 22.

Grosse Trommel und Becken.
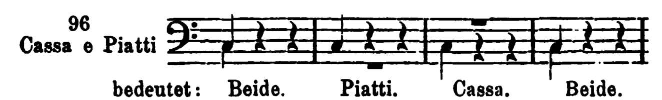
1. Die grosse Trommel, Cassa, gran Cassa, gran Tamburo, Caisse, grande Caisse, ist ein sehr tiefliegendes Instrument von unbestimmter Tonhöhe, und wird im Bassschlüssel notirt.

2. Auf der grossen Trommel sind die Becken (Piatti, Cinelli) befestigt, welche jederzeit mit der grossen Trommel gleichzeitig angeschlagen werden (jeder Arm ein Instrument).

3. Soll ausnahmsweise der Trommelschlag allein zu Gehör kommen, in welchem Falle die Becken gedämpft werden, so wird dies durch „grosse Trommel allein," „Cassa solo" bezeichnet, oder auch durch „ohne Becken," „senza piatti."

Soll ausnahmsweise der Beckenschlag allein erklingen, so wird dies durch „Becken solo," „Piatti solo" und dergl. bezeichnet.

4. Ist an irgend einer Stelle des Walzers der Wechsel zwischen „Cassa solo" und „Piatti solo" beständig, so bedient man sich der Doppelhälse und Pausen, die oberen den Becken, die unteren der grossen Trommel geltend.



Mitunter verlässt man sich auch auf den alleinigen Gebrauch der Doppelhälse, ohne Pausen,



doch sichert dies Verfahren die Deutlichkeit nicht hinreichend.

Auf andere Anwendungen beider Instrumente hat der Anfänger vorläufig Verzicht zu leisten.
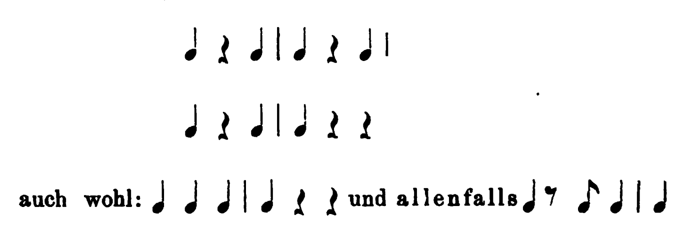
5. Man setzt die grosse Trommel gewöhnlich auf dem zweiten Zwischenraum, doch kann man sie auch nach Belieben irgendwo anders setzen.

6. Die vorherrschende Bestimmung der grossen Trommel nebst Becken im Tanz ist die Angabe des ersten Viertels, zu welchem Zwecke ihre dröhnende Gewalt, der Macht des übrigen Orchesters gegenüber, in keinem Falle durchgängig zu entbehren ist. Hauptsächlich gilt diese ihre Unterstützung natürlich dem Forte des Orchesters, aber sie ist auch im Piano und besonders im Crescendo von mächtiger Wirkung.

Die Wucht ihrer Schläge bedingt eine gewisse Langsamkeit derselben, da sie sich bei schnellerem Wechsel gegenseitig dämpfen würden. Letzteres geschieht schon bei anfeinanderfolgenden Achteln im Walzertempo. Bei diesen: ♪♪♪♪ ♩ und ähnlichen Rhythmen betheiligt sie sich daher nur durch einen Schlag auf dem ersten Viertel, oder zweien auf dem ersten und dritten.

Ein einzelner Schlag auf einem schlechten Takttheil (Elementarl. § 89) z. B. 𝄽 ♩ 𝄽 oder 𝄽 𝄽 ♩, würde das Metrum des Tanzes erschüttern, ist daher zu vermeiden, ebenso, während der Dauer des wirklichen Tanzes, der Nachschlag: 𝄽 ♩ ♩.

7. Dagegen nimmt sie an folgenden einfachen Rhythmen gelegentlich (beim Schlusse besonders) Antheil:



Den grösseren Theil der Takte pausirt die grosse Trommel, tritt oft mit einem einzigen Schlage nach langen Pausen ein, und wird — im Allgemeinen — höchstens vier Takte hintereinander (ohne Taktpausen) angewendet. Sie ist das Organ der grössten Kraftwirkung im Tanzorchester.

(Die Anwendung des Wirbels auf der grossen Trommel und den Becken ist hier unzulässig. Wir werden die Möglichkeit derselben unter ganz besonderen Bedingungen später kennen lernen.)

§ 23.

Der Triangl (Triangel, Triangolo) ist ein hochklingendes Instrument ohne bestimmte Tonhöhe. Er ist aller rhythmischen Nüancen, auch des Wirbels, fähig, und kann in allen Stärkegraden gebraucht werden.

§ 24.

Vereinigung der Schlaginstrumente. Schluss der Instrumentationsarbeit.

In Bezug auf die dynamische Schattirung ist der Gebrauch der Schlaginstrumente und ihre Abwechselung für jede Art von Tanz und verwandte Compositionen von grösster Wichtigkeit. Eben desshalb ist es nöthig, sie allesammt gleichzeitig zu notiren, und haben wir ihre Zahl durch den Triangl vervollständigt, ehe wir die bezügliche Aufgabe stellen.

Die beiden letzten Systeme, den Schlaginstrumenten angehörend, werden ebenfalls zu Anfang jeder Saite durch eine Klammer verbunden.

Ueber die Vereinigung der Schlaginstrumente lässt sich nun Folgendes nach den besten Autoren dieses Genre's aussagen:
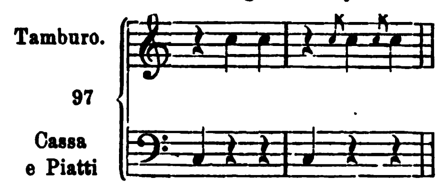
1. Etwa die Hälfte bis zwei Drittel des Ganzen betheiligen sie sich überhaupt nicht, **pausiren** also. Hat ein fünftheiliger Walzer z. B. $160 = 5 \times 32$ Takte, so werden sämmtliche Schlaginstrumente etwa 80 bis 110 Takte pausiren, sich also bei etwa 50 bis 80 Takten betheiligen. Hieran hat der Anfänger ein ungefähres Maſs ihrer Betheiligung. Etwas mehr oder weniger ergibt sich aus der besonderen Aufgabe, oder den Neigungen des Componisten. Die vielbesprochenen tiefen Melodien der G-Saite mit ihren Verdoppelungen werden vom Schlagzeug immer ganz oder zum grössten Theil pausirt.

2. Der Triangl, der auch im Nachschlag thätig ist, eignet sich für zarte und rhythmisch pikante Stellen.

3. Die Pauken, als das edelste Schlaginstrument, werden von den besten Componisten bevorzugt.

4. Zum gleichzeitigen Gebrauch mit der grossen Trommel eignet

sich am besten die kleine Trommel. Diese beiden Instrumente können gelegentlich den Vor- und Nachschlag des Rhythmus vertreten.



Setze hiernach die Schlaginstrumente durch den ganzen Walzer auf die achtzehnte und neunzehnte Zeile der Partitur.

Die hiermit vollendete erste Walzerinstrumentation ist nun **genau zu prüfen** auf

1. Mannigfaltigkeit der Klangfarbe und genügende Schallkraft in der Melodie,
2. correkte, weder überladene, noch allzu dünne Harmonie
3. Klarheit und ungestörten Fortgang des Tanz-Rhythmus
4. Mannigfaltigkeit der dynamischen Grade, deren Contraste (*p*, *pp*, *f*, *ff*, *mf*) und Uebergänge (*cresc.*, *crescendo molto*, *decr.*, *dim.*).

Dann ist die gleiche Arbeit der Instrumentation an noch drei Walzer (immer nur die eigentlichen Tanztheile, mit Ausschluss von Einleitung, Eingang im Walzertempo, Finale) vorzunehmen, die nach der Tonart so auszuwählen sind, dass die in der ersten Arbeit nicht gebrauchten Stimmungen der Clarinetten, Trompeten, Hörner und Pauken zur Anwendung kommen.

Methodisch sind diese Arbeiten als Schreibeübungen des Orchestersatzes zu betrachten. Sie führen schneller, als jede andere in diesen ein. Man möge gar nicht mit Geringschätzung auf den Gegenstand dieser Arbeit — (als Tanzmusik!) — sehen, sondern nicht vergessen, dass auch Bach und Beethoven, die tiefsinnigsten und religiösesten Componisten, der wirklichen Tanzmusik (wie sie zu ihrer Zeit üblich war) zahlreiche Spenden dargebracht haben, und dass die Unbeholfenheit und Unfruchtbarkeit mancher symphonischer Componisten auf Unbekanntschaft mit den elementaren Gesetzen der Verbindung der Instrumentengattungen beruht, welche bei der Tanzmusik sich nach einfachen Vorschriften als selbstverständlich ergeben. So verhält sich die Instrumentation für Tanzorchester zum Orchestersatz ähnlich, wie die einfache Grund-Form der Fuge im strengen Satz zu der vielseitigen Ausgestaltung derselben im freien Satz.

§ 25.

Ueber die Wiederholungen im Walzer.

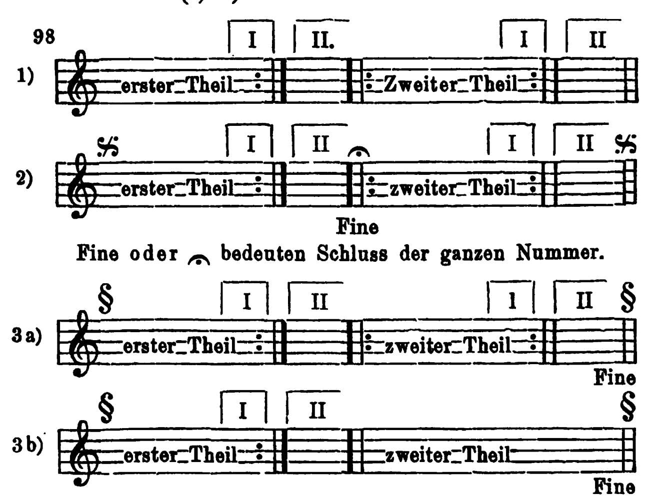
Bei den Nummern des Walzers sind drei Arten der Wiederholung bald abwechselnd, bald durchgängig im Gebrauch:

1) Der erste Theil wird wiederholt, der zweite ebenfalls, letzterer schliesst die Nummer.
2) Der erste Theil wiederholt, der zweite ebenso, der erste Theil noch einmal ohne Wiederholung.
3 a) Der erste Theil wiederholt, der zweite ebenso, darauf noch einmal der erste und zweite hintereinander ohne Wiederholung. Hier schliesst also wieder der zweite Theil.
3 b) Bei der dritten Art fällt zuweilen die erste Wiederholung des zweiten Theiles aus, besonders wenn dieser grössere Dimensionen angenommen hat. Bei

1) kommt jeder Theil zweimal zu Gehör, bei
2) der erste Theil dreimal, der zweite zweimal, bei
3 a) jeder Theil dreimal, bei
b) der erste dreimal, der zweite zweimal.

Hat der Anfänger Gelegenheit, eine seiner Instrumentationsübungen zu hören, so wähle er immer diejenige Art der Wiederholung, welche jeden Theil möglichst oft zu Gehör bringt, um Gelungenes und Misslungenes besser unterscheiden zu lernen.

Schreibart der Wiederholungen unter Voraussetzung verschiedener Schlüsse (I, II) die nicht immer vorkommen.
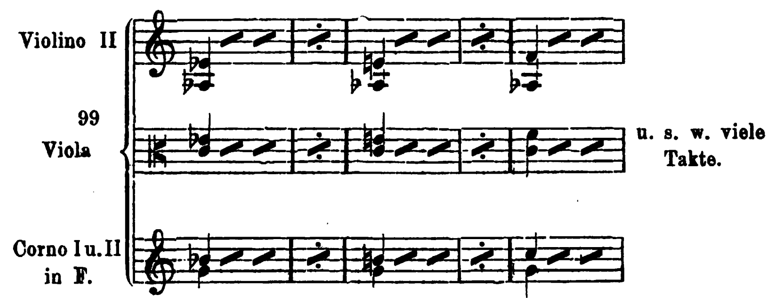


§ 26.
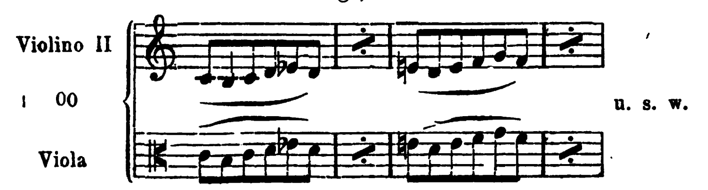
Vervollständigung des Walzers als Composition.

Das Finale, welches auf die letzte Nummer folgt, kommt dem Walzer eigentlich nicht als Tanz, sondern als Musikstück zu, fehlt auch manchen Walzern, die eine von der gewöhnlichen abweichende Form haben. Den Hauptinhalt des Finales bildet bekanntlich eine potpourriartige Zusammenstellung der anziehendsten Theile der vorangegangenen Walzernummern, meist in derselben Tonart und Instrumentirung, wie früher. In der Partitur pflegt man diese Theile im Finale nicht von neuem auszuschreiben, sondern durch grosse Buchstaben und Angabe der Taktzahl auf dieselben zurückzuweisen, was jedoch in den Orchesterstimmen nicht zulässig ist. Man schreibt also in der Partitur des Finales statt eines schon gespielten Walzertheiles beispielsweise: A—B 15 Takte, C—D 16 Takte u. dgl. Zuweilen tritt aber im Finale auch noch ein neuer Walzer auf, besonders wenn die Zahl der Nummern weniger als fünf betrug.
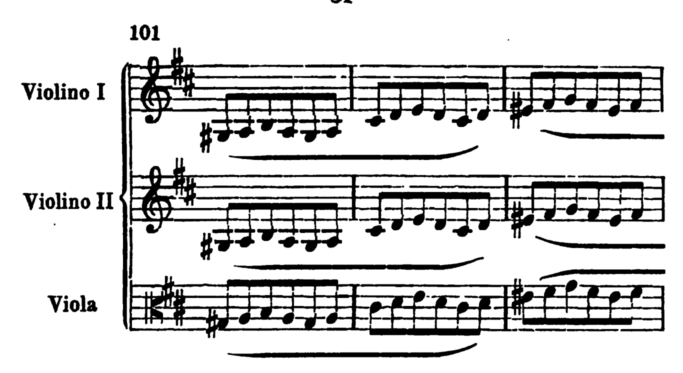
Dem Potpourri geht fast immer eine Einführung voraus, welche zwar an das strenge Walzermafs gebunden ist, über die stereotype Instrumentationsweise aber ein wenig hinausgehen darf. Hier können die nachschlagenden Instrumente sich auch einmal des guten Taktheiles bemächtigen:



oder Bratsche und zweite Geige sich zu einer rhythmischen Figur, unter sich oder mit der ersten Geige, verbinden:
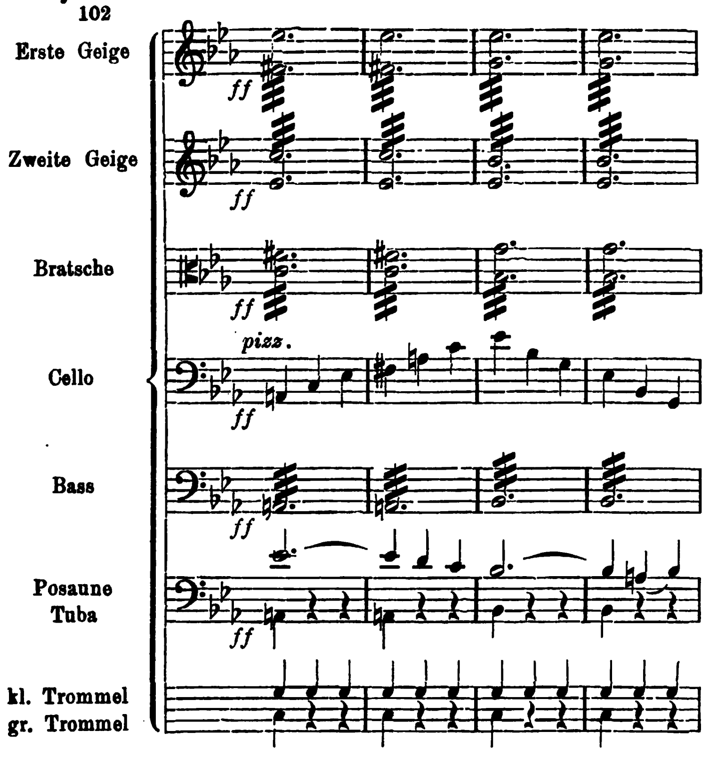


101



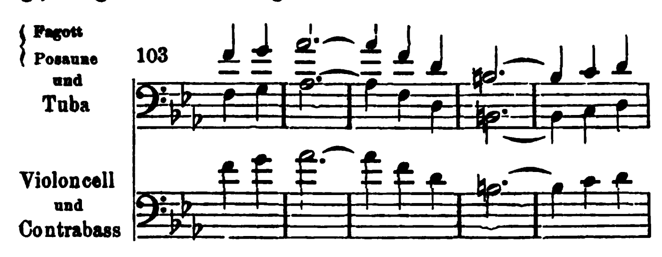
Auch das Tremolo der Streichinstrumente kann hier einmal angebracht sein, während die Bläser die Melodie intoniren, und das Schlagzeug den Rhythmus sicher stellt.

102



Fagott, Hörner und Trompeten verdoppeln die Posaune im Einklang, die Holzinstrumente bilden in Viertelnoten ♩ ♩ ♩ Harmonie.

Auch können die Bässe hier einmal, zu einer kräftigen Melodie vereinigt, zu grösserer Geltung kommen.



Alle diese Freiheiten gelten auch von dem, immer brillant zu haltenden Schluss des Finales, der bald länger, bald kürzer, dem Potpourri-Satze folgt. Hier werden alle Kräfte des Orchesters entfesselt, hier können sich Bass, Cello, Fagott, Posaune, Tuba zu wuchtigen Bassgängen vereinigen, denen sich die anderen Instrumente in voller Harmonie und fester Rhythmik entgegenstellen, hier kann die zweite Geige in erhöhte Thätigkeit treten, der ersten in die höhere Tonlage folgen, und die Bratsche nach sich ziehen.

Ebenso, wie die Einführung des Finale's, verhält sich der eigentliche Eingang des Walzers, d. h. der kurze Satz im Walzertempo, der der ersten Nummer des Walzers vorangeht, zwischen dieser und der Introduction sich befindend. Auch andere Nummern des Walzers haben häufig besondere Eingänge.

Instrumentire hiernach das Finale und den Eingang zu den instrumentirten Walzern.

Es bleibt noch die eigentliche **Einleitung**, Introduction des Walzers zu instrumentiren.

Diese Einleitung, deren Form, Tempo, Taktart, aesthetischer Charakter, ganz und gar der Phantasie und Willkür des Componisten überlassen ist, und welche keine musikalische Satzweise ausschliesst, überschreitet eigentlich die bisher erworbenen Fähigkeiten des Anfängers in der Instrumentation, weil sie möglicherweise jeder der späteren Aufgaben angehören kann. Um aber die begonnenen Arbeiten nicht unvollendet liegen zu lassen, möge der junge Componist seine instrumentale Phantasie daran versuchen.

Zuweilen treten in der Einleitung, einzeln oder verbunden, Soloinstrumente auf, etwa Erste Geige, Cello, Clarinette, Horn, Posaune. Auch solche Instrumente, die dem Orchester sonst fern bleiben, werden

hier gelegentlich eingeführt, wie z. B. die Zither in einem Strauss'schen Walzer.

Vervollständige die vier Walzer durch Instrumentation der Einleitung.

Anmerkung. Im Concertvortrag werden Walzer und andere Tänze mit nüancirtem Metrum aufgeführt. D. h. es wird der Takt bald zurückgehalten, bald beschleunigt, wobei man sich ausschliesslich nach dem aesthetischen Charakter der Melodie richtet.

Anmerkung. Es wird dem Anfänger nicht schwer werden, selbst in kleinen Sädten, Gelegenheit zu finden, seine Instrumentationsübungen gelegentlich zu Gehör zu bekommen, da dergl. Arbeiten aus richtigen Stimmen, selbst in Aufführungen vor dem Publicum, richtig vom Blatte gespielt werden.

Es ist wünschenswerth, dass wenigstens einer von den hiermit in der Instrumentation vollendeten Walzern eine eigene Composition des Instrumentirenden ist, oder dass er noch eine solche seinen bisherigen Arbeiten hinzufügt.

§ 27.

Die Polka.

Erste Nebenaufgabe zur ersten Aufgabe.

Eine Polka zu instrumentiren.

Die Nebenaufgaben, die hiermit beginnen, haben keinen besonderen methodischen Zweck, werden auch im Lehrgang übersprungen, oder, aus irgend welchen zufälligen Gründen, an Stelle der eigentlichen ersten Aufgabe verwendet.

Von Wichtigkeit sind sie aber für solche, die in der Tanzcomposition hauptsächtlich thätig sein wollen, weil Talent, Lust oder Lebenslage sie darauf hinweist.

Ueber den Charakter der Polka und ihre Stellung unter in den Tänzen vergleiche Formenlehre § 19.

Die Instrumentation ist in jeder Beziehung und für jedes einzelne Instrument dieselbe, wie beim Walzer, nur dass das Tanzmetrum ein anderes ist, nämlich $\frac{2}{4}$ Takt, und in Folge dessen die wichtigsten rhythmischen Figuren eine Veränderung erleiden.

So lauten z. B. die Nachschläge der zweiten Geige, Bratsche und Hörner:

2/4 ♪ oder ♫ oder ♫

woraus sich rhythmische Perioden folgender Art bilden:

Nachschlag der Mittelstimmen.

Vorschlag des Basses.

Der letzte Takt gestaltet sich auch häufig so:

Mittelstimme.

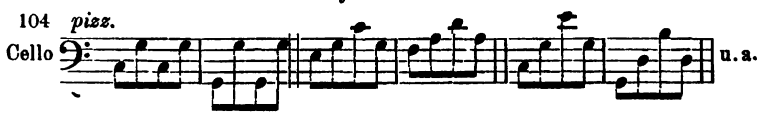
Bass

wo also die Mittelstimmen den guten Takttheil gleichfalls übernehmen.

Der vorherrschende Rhythmus ist immer der zuerst angegebene

Die Zusammenstellung der Instrumentalstimmen in Partitur geschieht in derselben Reihenfolge wie beim Walzer.

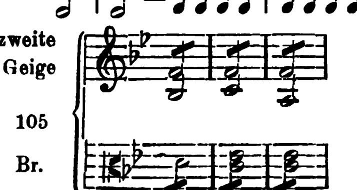
Die gelegentliche Anwendung einer Figuration im pizzicato der Cellostimme nimmt hier die rhythmische Gestalt von vier Achteln an.



§ 28.

Der Galop.

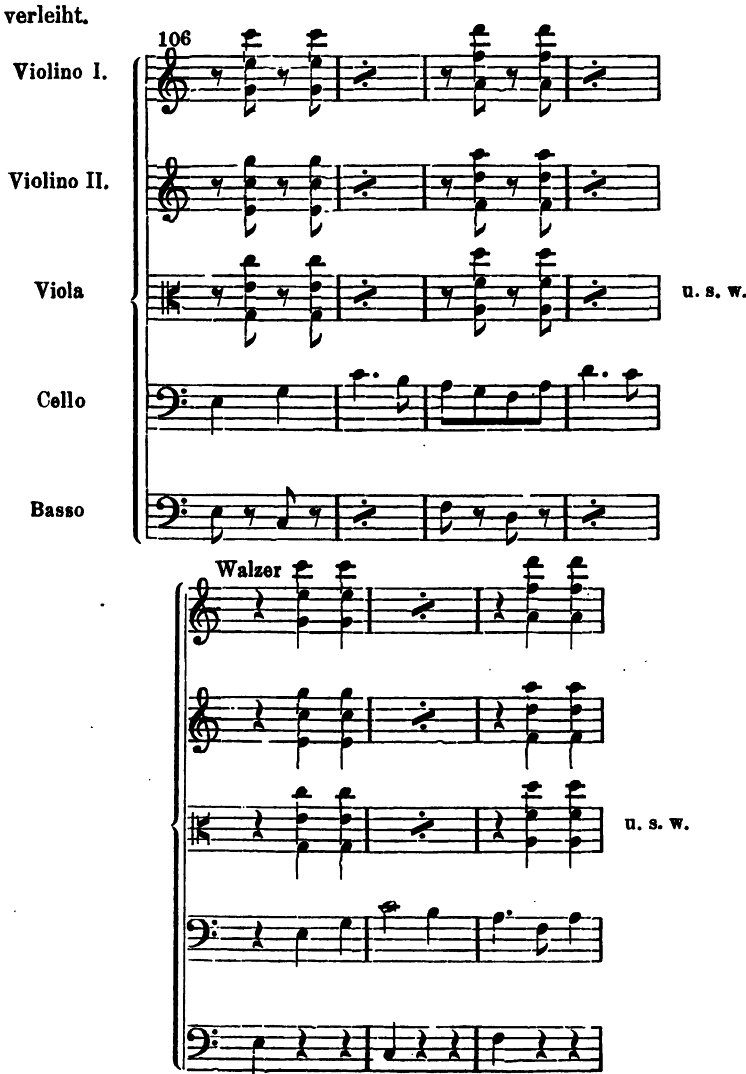
Der Galop bewegt sich in bedeutend schnellerem Tempo, als die Polka. Die Rhythmen sind dieselben, doch auch nicht selten der folgende in Gebrauch:



Zweite Nebenaufgabe zur ersten Aufgabe.

Einen Galop zu instrumentiren.

Bei den drei bisher besprochenen Tanzformen, findet sich nicht selten im *forte*, wenn der Rhythmus durch Schlaginstrumente gesichert ist, die Betheiligung der ersten Violine am Nachschlag in Accorden, ein Verhalten, welches dem Satze den Charakter der Ausgelassenheit verleiht.
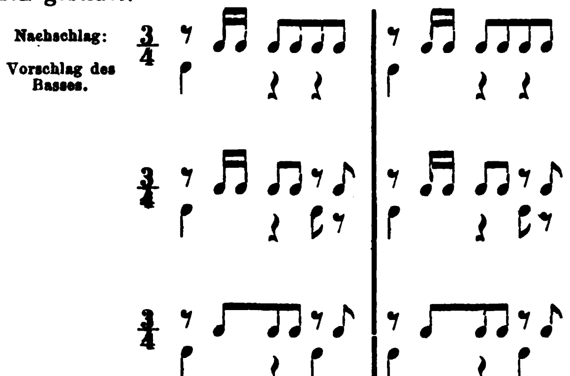


Alle Bläser mit dem Cello im Einklang und höheren Octaven.
Tuba col Basso.
Kleine Trommel: Wirbel.
Grosse Trommel:

Zahlreiche Besonderheiten dieser Art ergibt Partiturstudium und eigene Erfahrung des Componisten.
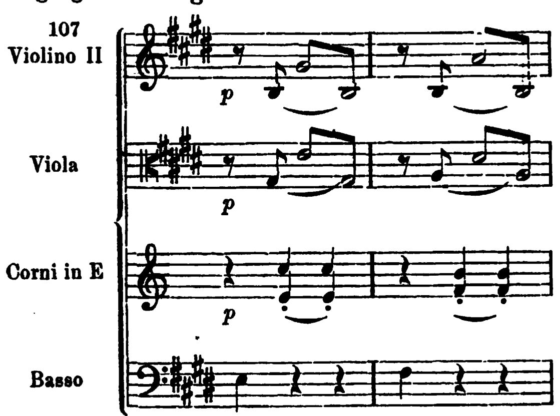
§ 28.

Die Polonaise.

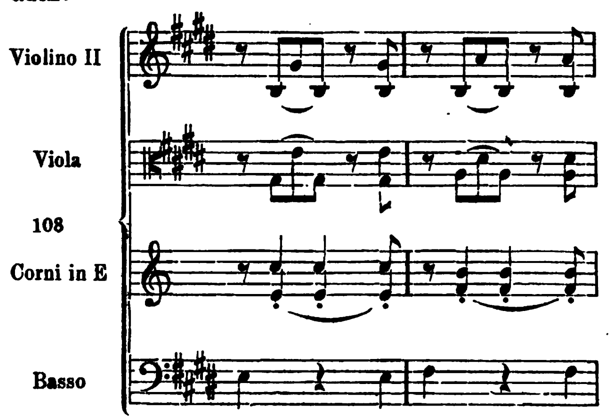
In der Polonaise wird der Nachschlag vorherrschend in folgenden Formen gebildet:



Bei getragenen und sanften Stellen der Melodie sind auch folgende Begleitungsfiguren häufig:



oder auch:



wo die Hörner sich sogar einen synkopirten Rhythmus erlauben, der aber der Klarheit des Verhältnisses von Vor- und Nachschlag keinen Eintrag thut.

§ 29.

Der Militairmarsch.

Der gewöhnliche Militairmarsch (Infanterie) wie er zu den täglichen Truppenübungen in kleinen Corps gebraucht wird, ist eigentlich eine Polka, und wird ganz wie diese instrumentirt. Doch schreibt man den Militairmarsch fast immer im Zweihalbe-Takt, (alla breve 𝄵,) ein Gebrauch, der darauf beruht, dass im Marsch das eigentliche Pas durch zwei Schritte gebildet wird, während in der Polka das vollständige Pas erst durch zweimal zwei Schritte im Herumschwenken gebildet wird.

Gibt man nun dem vollständigen Pas den Werth der ganzen Note, so theilt der Marsch diesen in zwei Halbe, die Polka in zweimalzwei Viertel. Wie wohl oder übel begründet nun dieser Gebrauch sei, er besteht einmal, und betrifft eine ganz gleichgültige Sache. Desshalb thut man gut, sich ihm ohne Bedenken zu unterwerfen, denn in ganz gleichgültigen Dingen soll man weder Originalität suchen, noch Consequenzen ziehen.

Vor- und Nachschlag gestaltet sich demnach im Militairmarsch so:

u. dgl.

§ 30.

Die übrigen Tänze.

Alle übrigen Tänze werden nach der, durch den Walzer hinreichend geläufig gewordenen Schablone ausgeführt. Ueber ihre metrischen und rhythmischen Verhältnisse hat die Formenlehre das Nöthige mitgetheilt, die unzähligen Tanzcompositionen aller Art, die existiren, ergänzen diese Mittheilungen. Zuerst hat man bei jedem Tanz sein Augenmerk auf die Bildung von Vor- und Nachschlag zu richten, worüber nicht nur jede Partitur, sondern auch jeder Klavierauszug, durch die Behandlung der linken Hand, bequemsten Aufschluss gibt, ganz davon abgesehen, dass ja fast Jeder diese Rhythmen im Kopf hat, oder sich in den alltäglichsten musikalischen Unterhaltungen damit vertraut machen kann.
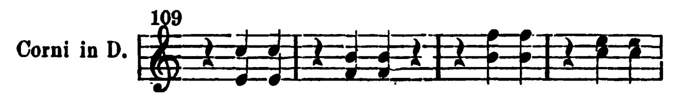
Es gibt zahlreiche Compositionen unter dem Namen von Tänzen, welche nicht zum eigentlichen Tanze bestimmt, das Tanzmetrum nur als Grundlage einer, ihrem musikalischen Inhalt nach völlig freien Tonschöpfung aufnehmen. Zu diesen gehören die mit Recht berühmten Walzer, Mazurka's, Polonaisen von Chopin, und unzählige an diese sich anlehnende Compositionen. Soweit nun diese technisch eine Uebertragung auf das Orchester überhaupt zulassen, **bedürfen sie jener höheren Instrumentationsweise, die wir als symphonische kennen lernen werden**, und eignen sich nicht für die hier abgehandelte stereotype Instrumentationsform des eigentlichen Tanzes. Bekannte Muster dieser Art sind z. B. Mozart's Alla Turca in zahlreichen Instrumentationen, Weber's Aufforderung zum Tanz, instrumentirt von Hector Berlioz, Weber's Polonaisen und Schubert's Walzer und Märsche, instrumentirt von Liszt, und andere dergleichen Arbeiten, die wir hier als Nebenaufgaben zur symphonischen Instrumentation des Scherzo geben werden. Auf seinem jetzigen Standpunkt hat der Schüler sich also noch nicht an solche Aufgaben zu wagen.

Zwischen diesen und den ersten stehen die Nationaltänze, auch deren Nachahmungen und Carricaturen, in der Mitte; sie werden, wenn sie wirklich zum Tanz (auch im Ballet) bestimmt sind, in der bisherigen Weise instrumentirt. Zum Concertvortrag bedürfen sie einer mehr der symphonischen sich nähernden Behandlungsweise.

§ 31.
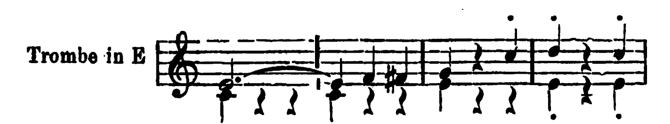
Zusammenziehen der Partitur.

Um nicht gezwungen zu sein, allzu eng liniirtes Notenpapier zu gebrauchen, zuweilen auch, um die Uebersichtlichkeit und Lesbarkeit der Partitur zu erhöhen, zieht man zwei oder mehr Instrumente auf ein einziges System zusammen. In unserem bisherigen Tanzorchester findet diese Zusammenziehung wenig Anwendung. Sie beschränkt sich meist darauf, dass man gelegentlich beide Hörner auf einer Zeile notirt.



Für die Notenschrift gelten dabei die in der Elementarlehre § 15 Anm. gegebenen Anweisungen.

Selten werden die beiden Trompeten zusammengeschrieben, weil ihre Bestimmung eine sehr verschiedene, die erste Trompete eine der Hauptstimmen des Orchesters, die zweite nur eine ziemlich untergeordnete Nebenstimme ist.



Noch mehr tritt die Verschiedenheit der Bedeutung bei den Clarinetten hervor, deren zweite, als untergeordnete Mittelstimme, in der Behandlung so sehr von der ersten abweicht, dass ein Zusammenschreiben beider nicht einmal dann zweckmässig erscheint, wenn beide in gleicher Stimmung sind, wie es bekanntlich bei der C-Clarinette der Fall ist. Stimmen sie aber verschieden, wie D und A, Es und B, so ist es nicht zulässig, sie auf dieselbe Zeile der Partitur zu setzen, weil man nie Instrumente verschiedener Stimmung auf einem System vereinigt.

Bei der nächstfolgenden Aufgabe, die Vervollständigung des Orchesters betreffend, hat der Anfänger Hörner und Trompeten in dieser Art zusammenzuziehen, allenfalls auch die Clarinetten, wenn sie in C stimmen.

§ 32.

Einziehen der Stimmen.

Um ihren Compositionen die weiteste Verbreitung zu ermöglichen, pflegen alle Tanzcomponisten ihre Partituren so einzurichten, dass ein Theil der Instrumente nöthigenfalls ganz wegfallen kann. (Manche gehen darin so weit, dass nur ein melodieführendes Instrument: Erste Geige, Flöte oder Clarinette, der Bass, und die nachschlagenden Mittelstimmen der zweiten Geige und Bratsche, oder gar nur einer von beiden, zur Darstellung des musikalischen Inhaltes unbedingt erforderlich sind, die in diesem Falle allerdings äusserst dürftig ausfallen muss.)

Wir haben schon oben gesehen, dass die Stimmen

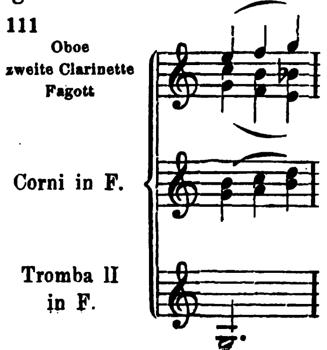
Oboe
Fagott

häufig ausfallen, und desshalb meist von vornherein darauf angelegt werden. Diesen schliessen sich zunächst an:

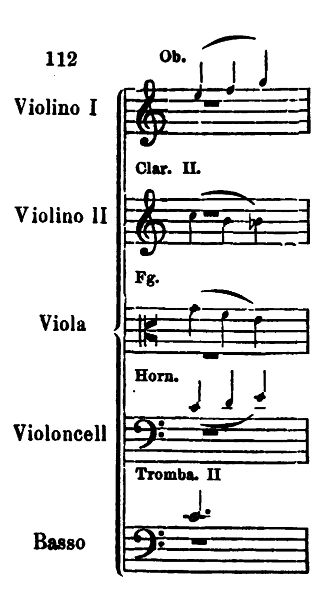
Zweite Clarinette
Zweite Trompete
Violoncell.

Alles, was diese Instrumente melodisch oder harmonisch Unentbehrliches enthalten — was aber auf diesem Standpunkt nicht viel sein wird — muss in den Stimmen der ersten Violine, ersten Clarinette, ersten Trompete mit kleinen Noten angegeben werden. Jedes kleine Solo irgend eines anderen Inrtrumentes muss in die erste Violine, jeder harmonische Uebergang in das Streichquartett auf die selbe Weise „eingezogen" werden.

Hat man z. B. zwischen die Theile einer Walzernummer folgenden kleinen Uebergang nur für Mittelstimmen der Bläser gesetzt:



so muss derselbe in kleinen Noten in das Quartett eingezogen werden, etwa:



wobei die ursprünglich beabsichtigten Pausen in grosser Schrift stehen bleiben.

Hervorragende Stellen einer Stimme zieht man auf dieselbe Art in eine andere Stimme ein, damit die Stellen nicht verloren gehen, wenn wenigstens eine von beiden besetzt ist. Aus Vorsicht pflegt man den kleinen Noten den Namen der Instrumente, dem sie eigentlich angehören, beizufügen, damit die Musiker sie auslassen, wenn das Instrument besetzt ist, spielen, wenn es fehlt.

Das Einziehen der Stimmen ist auch im grossen Orchestersatz von Wichtigkeit, weil, besonders in Provinzialstädten, nicht immer vollständig besetzte grosse Orchester zusammengebracht werden können. In diesem Falle aber überlässt man das Einziehen der Stimmen dem betreffenden Dirigenten, der also damit Bescheid wissen muss.

Schlaginstrumente werden nur eingezogen, wenn sie Solo spielen. In dem sehr oft vorkommenden Falle, dass ein Musiker das ganze Schlagzeug vertritt, spielt dieser aus beiden Stimmen, und ersetzt die etwa fehlenden Pauken nach Befinden durch kleine oder grosse Trommel.

§ 33.

Vergrösserung des Orchesters.

Es tritt aber auch der entgegengesetzte Fall ein, dass nämlich ein grösseres, als das gewöhnliche Tanzorchester, zur Aufführung von Tänzen bereit ist. Für diesen Fall vervollständigen die neueren Tanzcomponisten, um ihren Compositionen die günstige Gelegenheit einer so glänzenden Darstellung nicht zu entziehen, ihr Orchester durch

ein zweites Hornpaar, Corno III und IV in derselben Stimmung, wie das erste,

zwei Posaunen im gleichem Umfang der bisherigen einen,

eine zweite Oboe,
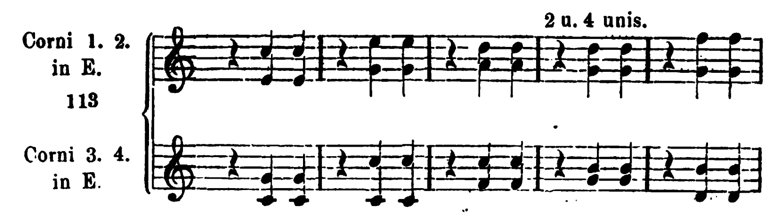
ein zweites Fagott, seltener, weil zu wenig wirksam in diesem Orchester,

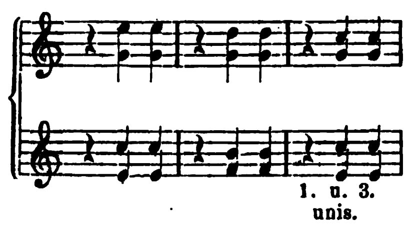
Glockenspiel

Harfe, Arpa.

Bilse, als Schöpfer und Dirigent eines der berühmtesten grossen Orchester, componirt sogar Tänze mit 2 Pistons und 2 Trompeten statt der üblichen 2 Trompeten.
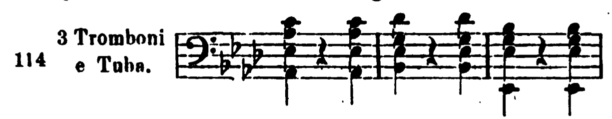
Das zweite Hornpaar wird zum ersten grade so gesetzt, wie die Bratsche zur zweiten Geige, d. h. die Töne der beiden Hornpaare greifen in einander, so dass das dritte Horn zwischen dem ersten und zweiten zu stehen kommt, die Stimmen der Harmonie liegen also von oben nach unten: I. Horn, III., II., IV. Aus der Stimmführung ergeben sich gelegentlich Ausnahmen, auch kommt es vor, dass beide Paare vorübergehend *unisono* spielen.





Verdoppelung der Durterz, wie hier Takt 6, ist dabei zulässig. Auch der Leitton darf gelegentlich verdoppelt werden.

Die drei Posaunen werden, in Rücksicht auf die grosse Partitur, mit der Tuba zusammen auf ein System gesetzt, gewöhnlich im Bassschlüssel, ausnahmsweise im Tenorschlüssel. Wir haben hier also vier Instrumente auf einer Zeile. Sie wirken meist zusammen, gleichsam ein vierstimmiges Instrument.



Bei dieser verstärkten Besetzung rechnet man darauf, dass die Tuba eine wirkliche Basstuba sei, welche man bis



in die Tiefe führen kann, wo aber ihre Töne eine unbändige Gewalt und Uebermacht über das ganze Orchester zeigen.

Die drei Posaunen sind in der Regel von drei Tenorposaunen besetzt, (wie im grossen Wagner'schen Orchester immer), deren Umfang oben § 3 u. 14 angegeben worden. Manche Componisten rechnen aber für die dritte Posaune auf eine Bassposaune, welche man bis



in die Tiefe führen kann.

Bei Betheiligung an der Melodie beschränkt man sich auf eine Posaune, lässt die beiden anderen pausiren, und die Tuba, wenn sie nicht ebenfalls pausiren soll, den Contrabass verdoppeln.
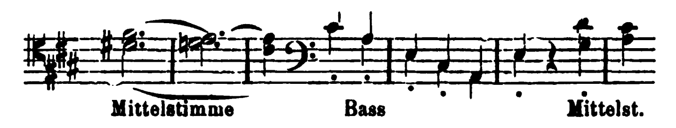
Zuweilen beschränkt man sich auch auf den Satz von einer Posaune, oder einer Posaune und Tuba, oder zwei Posaunen allein, um die Schallkraft zu mässigen.

Die zweite Oboe wird mit der ersten auf einem System notirt, und schliesst sich durchgehends dieser, in vorherrschend engen Intervallen an.



Das zweite Fagott, wenn man ein solches hinzusetzt, verhält sich zum ersten Fagott, wie die zweite Oboe zur ersten.

Bei hervorragenden Bassstellen spielen beide Fagotts gern *unisono*



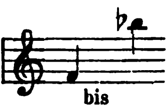
Es sei hier noch einmal betont, dass die Fagotts, und zwar in jedem Orchester, vorzugsweise Mittelstimmen sind.

Die hier angeführten Verstärkungen betrafen nur die Vermehrung der Zahl schon bekannter Instrumente. Es folgen jetzt noch zwei neue Instrumente.

§ 34.

Das Glockenspiel.

Das Glockenspiel, (Campani) eine Zusammenstellung kleiner, in beliebigen Tönen gestimmter Metallplatten, welche mit einem Klöppel geschlagen werden, wird meist nur in beschränktem Umfang gebraucht, vorzugsweise in der Lage
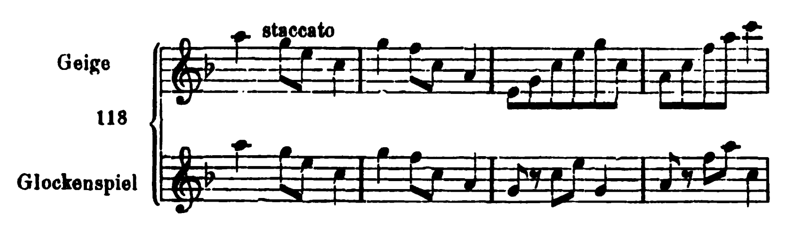


kann aber auch von



gebraucht werden, doch sind die tiefen Töne matt und die höchsten knapp, beide klanglos. Man findet es zur Zeit, in Folge seines Gebrauches bei der Militairmusik, auch in den kleinsten Orchestern. Wo es fehlt, wird es durch den Triangl ersetzt.

Im Tanz braucht man es zum Vortrag kurzer Melodien. Bei andauerndem Gebrauch wirkt es ermüdend. Es klingt hoch und hell (eine Octave höher, als es geschrieben wird), und verbindet sich gut mit Staccato- oder Pizzicato- Melodien der Geige, wie sie gelegentlich vorkommen. Andauernde Achtelbewegung im Walzertempo ist schon zu schnell. Dieselbe muss durch weniger kurze Noten unterbrochen werden.



Das berühmte Glockenspiel der Zauberflöte ist ursprünglich ein Klavier mit Stahlplatten, statt der Saiten, gewesen und, wurde mit beiden Händen gespielt.

Gegenwärtig wird es am besten durch unser Militair-Glockenspiel ersetzt. Schlechte Ersatzmittel sind das Klavier, das Pizzicato der Violine.
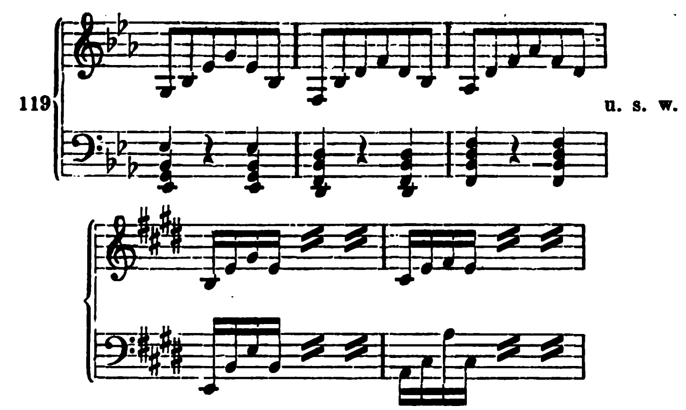
§ 35.

Die Harfe.
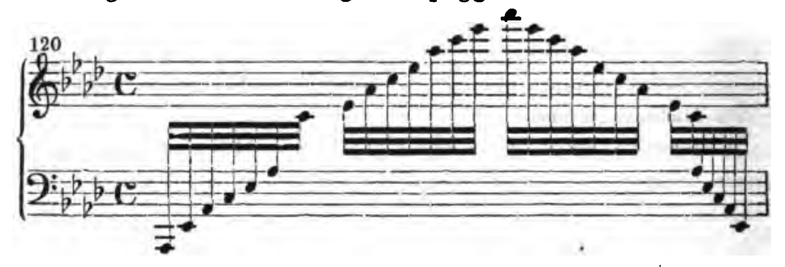
1. Die Harfe (Arpa) ist ein vollkommen harmonisches Instrument, wie das Pianoforte. Es wird mit dem Daumen und den drei mittleren Fingern gespielt, der fünfte Finger dient zur Dämpfung. Der Klavierspieler macht sich ein Bild von der Technik der Harfe, wenn er sich auf dem Klavier zwei rechte Hände ohne fünften Finger vorstellt.

Die Harfe hat den Figuren, in denen sie sich fasst ausschliesslich bewegt, den Namen ertheilt, nämlich: Arpeggio von Arpa.

2. Ihre grösste Wirksamkeit, bei verhältnissmässiger leichter Ausführung, zeigt sich im kleinen ein- und zweistimmigen Arpeggio:
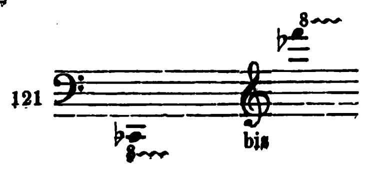


und im grossen einstimmigen Arpeggio:



Diese grossen einstimmigen Arpeggien, welche von glänzendster Wirkung sind, und in rapidester Geschwindigkeit verlangt werden dürfen, werden mit beiden Händen abwechselnd ausgeführt, doch hat der Componist nicht nöthig, dem Ausführenden den Fingersatz vorzuzeichnen. Ueberhaupt soll der Componist sich nur da um die Technik der Ausführung bekümmern, wo die Composition aus einer bestimmten Art derselben wirklich Vortheil ziehen kann. Andere Vorschriften dieser Art beleidigen die Ausführenden, welche ihr Fach studirt haben, und sich nicht gern auf die Schulbank zurückweisen lassen. (Von Etüden und solchen Werken, die Virtuosen für ihresgleichen schreiben, ist hier nicht die Rede).

Der Umfang der Harfe reicht von



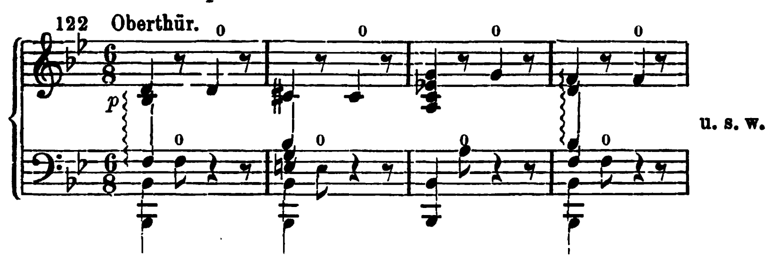
Die Theilnahme der Harfe am Walzer beschränkt sich auf wenige Sätze. Meist pausirt sie. Es ist ungeschickt, die Harfe andauernd oder gar durchgehend zu gebrauchen, weil sich dadurch ihr edles Saitenspiel in monotones Geklimper verwandelt.

3. Gelegentlich bedient man sich der Flageoletttöne der Harfe, welche eine Octave höher klingen, als sie geschrieben werden, und nur in ruhiger Bewegung, nicht höher als bis zum



gebraucht werden. Ihre Bezeichnung geschieht, wie bei der Geige, durch eine Null über oder unter der Note. Diese Töne werden fast nur einstimmig gebraucht, doch können sie durch natürliche Töne der anderen Hand begleitet werden.

Hier ein Beispiel aus dem Werke eines Harfenvirtuosen:



Zauberhafte Wirkung der Harfe in Rubinstein's Oper: die Maccabäer, Scene der Kleopatra und des Eleazar.

4. Schnelle Chromatische Passagen sind auf der Harfe unzulässig. Die Technik ergibt sich daraus, dass die sieben Töne in Ces-dur stimmen, jeder Ton aber durch dasselbe Pedal um einen halben oder einen ganzen Ton erhöht werden kann, und dass die Stimmung einer Octave gleichzeitig für alle anderen gilt.

Saiten	ces	des	es	fes	ges	as	b	ces
Pedal $^1/_2$	c	d	e	f	g	a	h	c
Pedal $^1/_1$	cis	dis	eis	fis	gis	ais	his	cis

Hieraus ergibt sich z. B., dass man mittelst der Pedale cis, e, g, ais die ganze Harfe in den vrm. Septimenaccord cis e g b und seine enharmonischen Verwechselungen stimmen kann, ebenso mittelst der Pedale d, eis, f, gis, h in den Accord d f as ces, mittelst c, dis, fis, a, his in den Accord dis fis a c. Auf gleiche Art ergeben sich

auch andere Accorde. Die dabei in Gebrauch kommenden gleichklingenden Saiten nennen die Harfner Synonymen. Das Verfahren das ganze Instrument in einem einzigen gebrochenen Accord aller Saiten ertönen zu lassen, wird „glissicato“ benannnt.

Die Harfe wird im Tanz gewöhnlich auf den letzten Systemen der Partitur notirt. Zuweilen unmittelbar unter dem Streichquartett.

Beschluss der ersten Aufgabe.

Setze hiernach einen Walzer für verstärktes Orchester mit Zusammenziehung der Partitur und Einziehung der Stimmen.

Partiturordnung des verstärkten Orchesters.

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Basso

*) Flauto I
Flauto piccolo
Clarinetto I in
Clarinetto II in
Oboi
Fagotti

Trombe in
Corni 1. 2, in
Corni 3. 4. in
Tromboni e Tuba

Timpani in. Tamburo picc. Compani
Gran Cassa
e Piatti. Triangolo

Arpa

Die Partitur umfasst auf diese Art 19 Systeme.

Es ist gleichgültig, ob der Schüler zu dieser Aufgabe sich einer besonderen Composition bedient, oder ob er eine der früher ausgeführten, die sich dazu eignet, umarbeitet.

---

*) Die Piccoloflöte setzt man unter die grosse Flöte, nicht nur, weil sie gelegentlich zweite Flöte spielt, sondern auch aus Rücksicht auf die Verwerthung des Raumes. Da nämlich die grosse Flöte fast durchweg über der Linie steht, so lässt man ihr gern oberhalb freien Raum, oder setzt sie (wie hier unter den Bass) unter ein Instrument, welches keinen grossen Tonreichthum entfaltet.

Zweite Aufgabe.

Ein Solo zu instrumentiren.

§ 36.

Das Lied.

Die leichteste Form der obenstehenden Aufgabe ist die Instrumentation eines Liedes zum Zweck des Vortrages durch ein Soloinstrument mit Begleitung des Orchesters.

Der Vortrag des Soloinstrumentes tritt dabei als Hauptsache in den Vordergrund, das begleitende Orchester hat sich demselben unterzuordnen, und es ergeben sich daraus ganz neue Bedingungen des Satzes, welche auch eine neue Partiturordnung nöthig machen.

Der Solovortrag setzt ein sich ihm anschmiegendes Orchester voraus, unter Leitung eines Dirigenten, der nicht — wie es beim Tanze der Fall war — zugleich bei der Ausführung der Hauptstimme betheiligt ist, der demnach auch die Partitur nur liest, nicht spielt, und nicht auswendig zu wissen braucht.

Auf dieser Voraussetzung beruht die folgende Partiturordnung, welche von hier ab in allen Musikgattungen*) die vorherrschende ist, und deren wesentliche Eigenthümlichkeit darin besteht, dass sie das Streichquartett untenan stellt, vorkommende Gesang- oder Solostimmen aber zwischen Bratsche und Violoncell setzt. Es ergibt sich daraus folgende Partitur.**)

Flöten
Oboen
Clarinetten
Fagotte

Hörner
Trompeten
Posaunen
Schlaginstrumente

---

*) Das später zu erwähnende Potpourri kehrt zu der Partiturordnung des Tanzes zurück, deren man sich auch im Ballet zuweilen bedient.

**) Neuerdings haben Componisten, von diesem Gebrauch abweichend, die Solostimme über das Streichquartett gesetzt, u. A. Liszt im Es-dur- Klavierconcert, Lalo im Violoncell-Concert.

Violino I
Violino II
Viola

Solostimme.

Violoncello
Basso

Violoncell und Bass werden bei dieser Art Partitur häufig auf ein System zusammengezogen, ein Verfahren, welches immer dann zu empfehlen ist, wenn beide Instrumente sich vorherrschend in gegenseitiger Verdoppelung bewegen.

In der Praxis stellt sich die Aufgabe in einer der folgenden Arten

1) Instrumentire für ein gegebenes Instrument ein gegebenes Lied.

2) Instrumentire ein beliebiges Lied für ein gegebenes Instrument.

3) Instrumentire ein gegebenes Lied für ein beliebiges Instrument.

Im ersten Falle hat der Componist nur für eine dem Charakter und der Technik des Instrumentes angemessene Tonlage zu sorgen, und darnach die Tonart des Liedes zu bestimmen, welches also, zu Gunsten der Ausführung auf dem gegebenen Instrumente, in eine andere Tonart versetzt werden kann.

Ob eine solche Transposition immer den höchsten aesthetischen Anforderungen genügen kann, bleibt dahingestellt, im praktischen Musikleben ist sie unvermeidlich. Allen Einwänden dagegen steht die höchste Autorität **Seb. Bach's** gegenüber, welcher zwei seiner herrlichsten Compositionen: das Crucifixus der Hmoll-messe, und das Klavier-Concert in F-dur durch Transposition älterer Werke gewonnen hat. Ersteres hatte er ursprünglich in der Cantate „Weinen, Zagen" in f-moll geschrieben. Als er es in der Messe wieder zu gebrauchen Willens war, transponirte er es, des Zusammenhanges der Tonarten wegen, nach e-moll. Das Klavier-Concert F-dur, gewann er durch Transposition des Tripelconcertes für zwei Flöten und Violine, G-dur, ohne Zweifel, um dieser herrlichen Composition — (welche heute noch, wenn man sich des Aberglaubens der gravitätischen, übermässig langsamen Tempi entschlagen könnte,

ihre Wirkung im Concertsaal nicht verfehlen würde) — weitere Verbreitung zu sichern. Zu jener Zeit reichte nämlich der Umfang des Klavieres in der Höhe nur bis zum dreigestrichenen $\overline{\overline{\overline{f}}}$, [notation], den auch die Compositionen Mozart's und die Beethoven's bis op. 53, (also einschliesslich der unsterblichen Meisterwerke der Cis-moll- und D-mollsonate,) noch nicht überschreiten; die Flöten aber hatte Bach bis $\overline{\overline{\overline{g}}}$ geschrieben.

Im zweiten Falle, wo das Instrument vorgeschrieben ist, hat der Componist ein geeignetes Lied auszuwählen. Auch hierbei braucht er sich weniger durch den Umfang desselben, als durch den, dem vorgeschriebenen Instrumente angemessenen Charakter bestimmen zu lassen. Die Tonart zu bestimmen, steht ihm auch hier, unter dem Schutze der Autorität Bach's, frei.

Im dritten Falle hat der Componist, mit derselben Freiheit hinsichtlich der Tonart, zu dem gegebenen Lied das geeignete Soloinstrument zu bestimmen. Er ist also auch hier nur von dem aesthetischen Charakter des betreffenden Liedes abhängig.

§ 37.

Die Soloinstrumente.

Wir beschränken uns bei dieser Aufgabe wieder auf unser erstes, kleineres Orchester, welches nur über eine Oboe, ein Fagott, zwei Hörner und eine Posaune zu verfügen hat.

Unter diesen Instrumenten eignen sich für den Solovortrag, von dem zartesten zum schallkräftigsten fortschreitend, nur die Flöte, Violine, das Violoncell, die Clarinette, das Horn, die Trompete, die Tenorposaune. (Auch das Zusammenspiel aller Violinen ist als Prinzipalstimme*) in Gebrauch.)

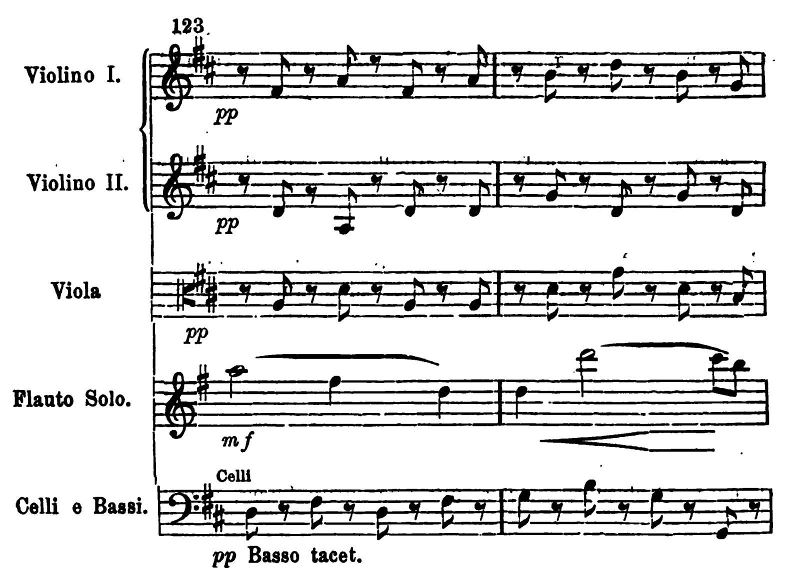
Da es sich hier um den Vortrag einer einfachen Melodie handelt, kommt die virtuose Technik dieser Instrumente nicht in Betracht.

Hat man sich nun für eines dieser Instrumente, oder für das Tutti der ersten Violinen entschieden, so bestimmt man darnach die Grösse des begleitenden Orchesters. Hierin zeigt sich schon ein

*) Prinzipale, Prinzipalstimme (Hauptstimme) ist Bezeichnung für das herrschende oder Solo-Instrument. Im Gegensatz dazu wird das begleitende Instrument „*ripieno*" (Füllstimme) genannt.

Fortschritt über die erste Aufgabe hinaus. Denn dort war dem Anfänger fast alles vorgeschrieben, es kam nur darauf an, die Vorschriften richtig zu befolgen. Hier aber liegt schon die Bildung des Orchesters selbst in den Händen des jungen Componisten.
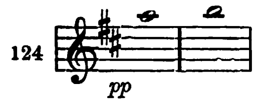
Die **Flöte** als Soloinstrument bedarf einer sehr zarten Begleitung im Orchester. Das Streichquartett allein, in durchsichtigster Figuration, im *p* oder *pp*, wird hier meist genügen, häufig wird man die Bassstimme ausschliesslich dem Violoncell zuertheilen, und den Contrabass pausiren lassen.



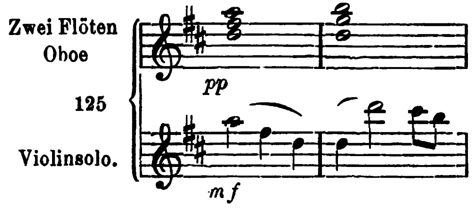
Bei der Beschränkung des Orchesters, die wir uns hier auferlegen müssen, ist es selbstverständlich, dass die zum Soloinstrument gebrauchte erste Flöte jetzt dem Orchester fehlt, dieses also nur noch über eine Flöte zu verfügen hat. Diese nun, als begleitendes Instrument, muss sich stets so untergeordnet verhalten, dass sie nicht als zweite Soloflöte, oder in den Zwischenspielen der Begleitung, als Fortsetzung des Satzes der Soloflöte erscheint. In diesen Zwischenspielen muss also stets ein anderes Instrument, am besten die Violine, dominiren.

Noch etwas anderes kommt hier zum erstenmal zur Sprache. Die Höhe an sich gibt nämlich jedem Instrument ein gewisses Ueber-

gewicht. Desshalb muss man sich hüten, ein hochklingendes Instrument, besonders wenn es von zartem Charakter ist, durch andere hochklingende Instrumente zu begleiten. So wäre es z. B. gradezu unsinnig, zu obigem Solo die Flöte des Orchesters in folgender Weise zu setzen:



weil diese Töne von gleichem Klangcharakter die Melodie verwischen würden. Ebenso nachtheilig, ja wegen der grösseren Schallkraft noch störender, würde jedes andere Orchesterinstrument in gleicher Höhe wirken. Ganz etwas anderes aber wäre es, wenn jenes Solo z. B. von einer Solo-Geige gespielt würde, und die hohen Bläser, etwa zwei Flöten und eine Oboe, Accorde bildeten:



weil der zwar zarte, aber schneidige Klang der Violine den weichen Lufthauch der leisen Bläserstimmen durchdringen würde.

Ueberhaupt muss man bei Bläsern, wenn sie sich gegeneinander abheben sollen, die nahe Berührung verwandter Klänge vermeiden. Entferntere Klänge dagegen beeinträchtigen sich nicht. Es würde daher unserem Sätzchen wenig Eintrag thun, wenn man zwei Hörner, trotz ihrer überlegenen Schallkraft, mitwirken liesse, etwa:



weil die Tiefe ihrer Lage, und der erhebliche Unterschied ihres Klanges, genügend gegen den hohen Flötenton abstechen würden.

Hieraus ergibt sich auch, dass man zur Begleitung eines Flötensolos auf die schallkräftigsten Organe des Orchesters, wie Trompeten, Posaune, Schlaginstrumente entweder ganz verzichten, oder ihre Betheiligung auf die Zwischenspiele beschränken wird. Ob gelegentlich der zarte Gebrauch eines Glockenspieles oder Triangels erwünscht sein kann, muss die besondere Aufgabe entscheiden.
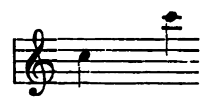
Die **Soloviolino** verträgt schon eine freiere Entfaltung des Orchesters. Das Streichquartett verbleibt ihr gegenüber in seiner Vollständigkeit: es bleibt also ihretwegen nicht etwa die erste Violine des Orchesters aus. Doch gilt auch hier dasselbe hinsichtlich der Berührung gleichartiger Instrumente in gleicher Lage.

Das *pizzicato* der begleitenden Violine ist hier als Gegensatz in Betracht zu ziehen.

Was der Solo-Violine noch zu Gute kommt, ist die ausserordentliche Vielseitigkeit dieses Instrumentes in Ausdruck und Vortrag.

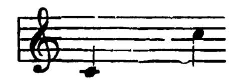
Das **Violoncell-Solo** ist dem vorhergehenden an Schallkraft beträchtlich überlegen, an Mannigfaltigkeit des Ausdrucks nicht völlig gewachsen.

Die **Clarinette** eignet sich in der Stimmung B oder A sehr wohl zum Vortrage einer Liedesmelodie, besonders in der höheren Lage, etwa:



Sie verträgt auch, mit Ausnahme gleichfalls hochklingender Bläser, wie überhaupt der nahen Berührung verwandter Klänge, ein etwas vollere Begleitung, als die vorerwähnten Instrumente. Das begleitende Orchester aber muss sich hier mit einer Clarinette behelfen.

Das **Horn** eignet sich durch Fülle und Wohlklang ganz besonders zum Solovortrag, vorzüglich in der Lage:



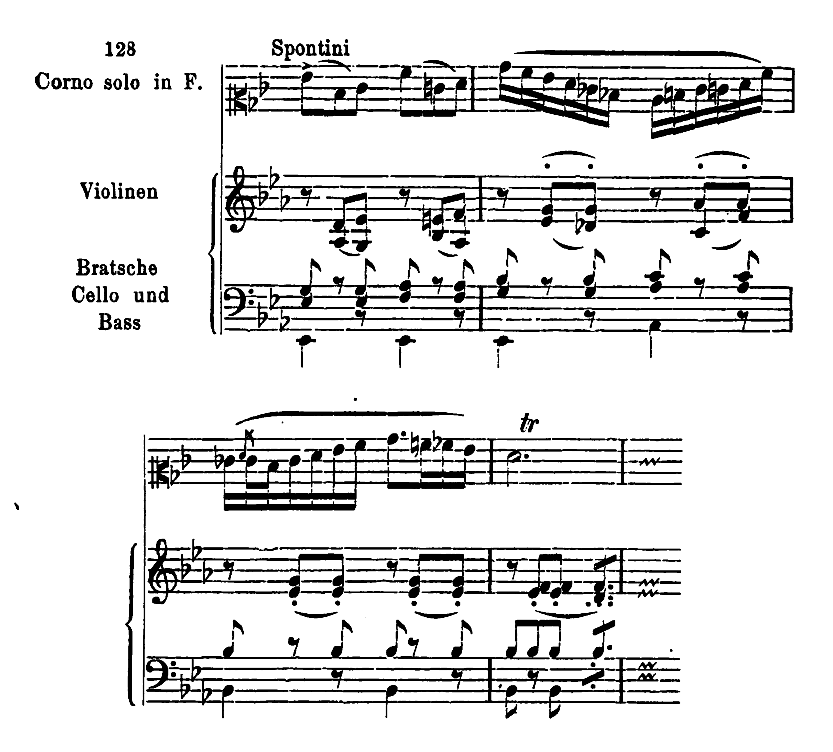
den Tönen, nicht den Noten nach. Auf dem F-Horn, welches man vorzüglich als Soloinstrument gebraucht, weil es die Musiker bevorzugen, erscheint diese Lage als:



Man bedient sich bei dem Horne als Soloinstrument häufig der Vorzeichnungen. Braucht man z. B. zu einem Stücke in Es-dur das F-Horn statt des Es-Horns, in Rücksicht auf die Vorliebe des Ausführenden, oder auf die vorliegende Melodie, so zeichnet man dem F-Horn zwei Bee, B-dur vor (vgl. S. 54).
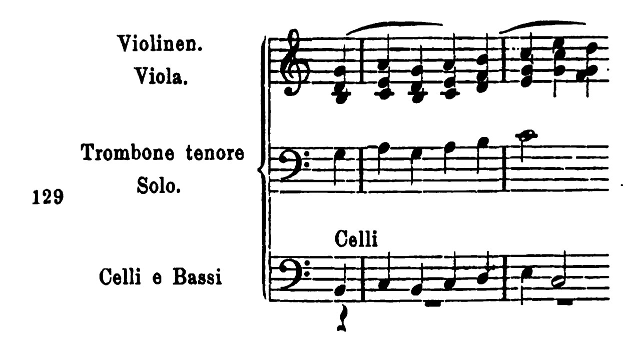


Spontini bedient sich in diesem Falle in der Vestalin sogar des veralteten Mezzosopranschlüssels, weil dessen Notation zufällig mit dem Klang dieser Hornstimmung zusammenfällt:



Die **Posaune** ist das schallkräftigste Soloinstrument, und verträgt mit Ausnahme von Seinesgleichen, so ziemlich jede Orchesterbegleitung. Da es auf die tiefe Lage angewiesen ist, wird es durch hohe Holzbläser nicht gestört, im Gegentheil wirken diese durch den Gegensatz der Lage und des Klanges vortheilhaft.

Was den harmonischen Satz betrifft, so wird die Posaune, wie jedes **tiefe Soloinstrument**, häufig so angesehen, als spielte sie eine Octave höher, als es in der That der Fall ist.

129
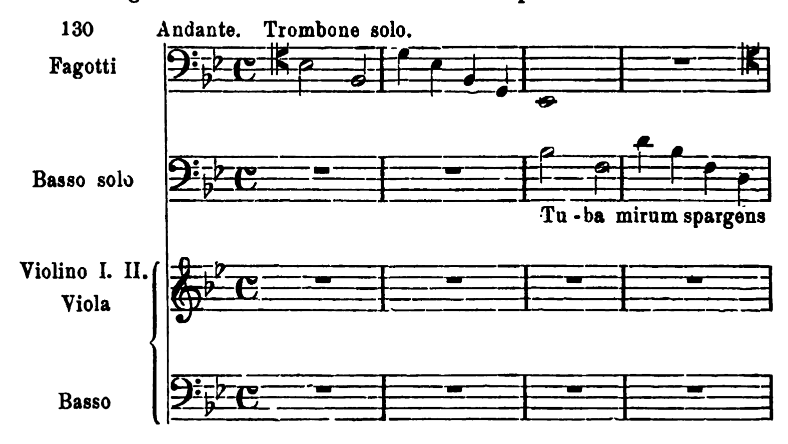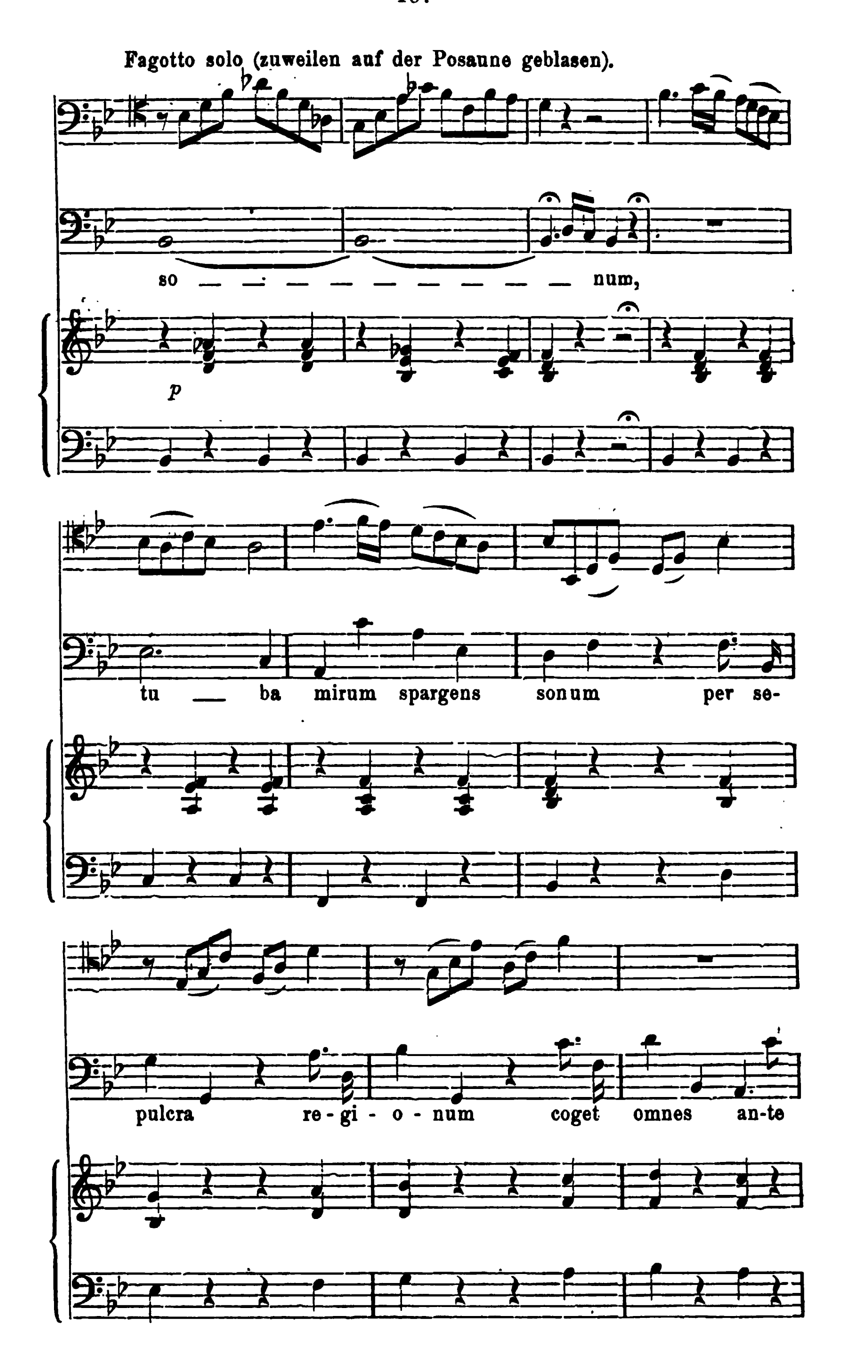


Im vorstehenden Sätzchen werden nicht allein die falschen Quinten der vier ersten Accorde zwischen Posaune und zweiter Geige als Quarten angesehen, sondern ist auch die Verdoppelung des Basses durch die Bratsche, oberhalb der Solostimme, zulässig, weil man die Solostimme eine Octave höher, hier also im Einklang mit den Violinen, liest.
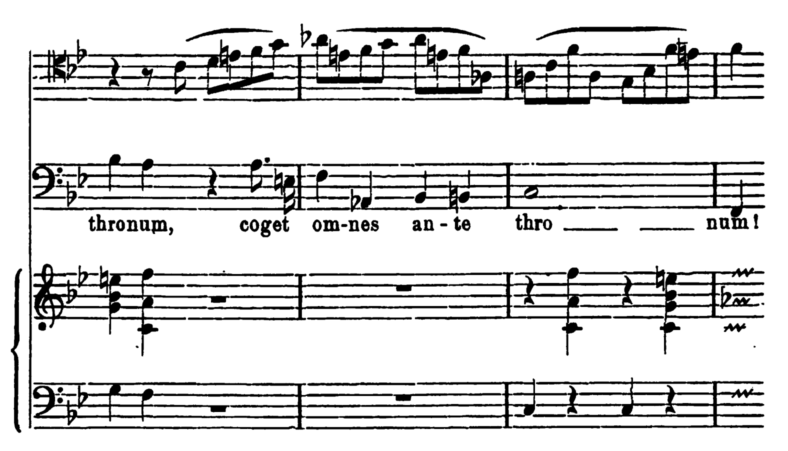
Wo es aber mit Leichtigkeit angeht, vermeide man solche Fortschreitungen, dem Gebrauche unserer grossen Meister folgend.

Die Posaune eignet sich ihrer Natur nach für heilige, edele und heroische Musik; doch ist eine würdevolle Cantilene weicherer Art ihr auch nicht gradezu widersprechend. Man kann nicht läugnen, dass das Fagottsolo im „Tuba mirum“ von Mozarts Requiem, auf der Posaune ausgeführt im Verein mit einer gewaltigen Bass-Stimme, zu dem höchst einfachen Accompagnement des Streichquartetts, eine grossartige Wirkung macht, wenn auch — vielleicht! — diese Darstellung der Intention des Meisters widerspricht.

130
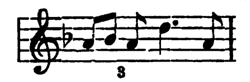



Fagotto solo (zuweilen auf der Posaune geblasen).
so — — — — — — — — — — — num,
p
tu — ba mirum spargens sonum per se-
pulcra re-gi-o-num coget omnes an-te



Hier kommt freilich die religiöse Weihe dem Charakter des Instrumentes entgegen. (Mozart hat auch in seinen Opern die Posaune nur religiös verwendet, so im Idomeneo zur Begleitung der Götterstimme, im Don Juan zur Verkündung des göttlichen Strafgerichts, in der Zauberflöte zu den priesterlichen Handlungen)*.

Neuerdings setzt man für dieses Instrument, seinem Charakter entgegen, in Unterhaltungsconcerten nicht selten sentimentale Liebeslieder. Sogar das Ständchen von Schubert:



ist diesem unnatürlichem Gebrauch nicht entgangen. Soweit sich indessen Lieder, wären es auch Liebeslieder, dem religiösen oder einfach heroischen Charakter nähern, gestatten sie auch eine gelegentliche Uebertragung für die Posaune.

Die **Trompete**, als Soloinstrument, bedingt — abgesehen von ihrer Sopranlage — eine ähnliche Behandlung wie die Posaune. An ihre Stelle tritt nicht selten das „Cornet à pistons", dem wir, als einem bisher noch nicht erwähnten Instrumente, einen besonderen Paragraphen widmen müssen.

§ 38.

Das Cornet á pistons

— zu deutsch: Hörnchen mit Ventilen — ist eine Abart der Trompete, welche, in Folge ihrer leichteren Spielbarkeit, in Frankreich
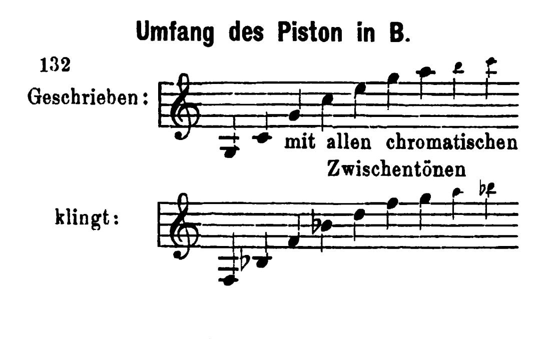
* Im Don Juan sind die Posaunen durchgängig so gesetzt, dass der harmonische Satz auch ohne dieselben vollständig bleibt.

die eigentliche Trompete fast ganz verdrängt hat. Dieses Instrument hat viel von dem heroischen Charakter der Trompete behalten, ist aber einer grösseren Zartheit fähig, als diese, und eignet sich selbst zum Vortrag sentimentaler Melodien.
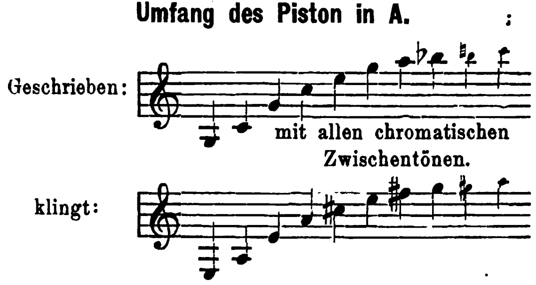
1. Man hüte sich, dieses Instrument mit den Cornet's unserer Militairmusik zu verwechseln, welche einen unedelen Klang haben, und nicht zum Solovortrag taugen. Dieser Unterscheidung wegen pflegt man auch das Cornet à pistons in Abkürzung nicht „Cornet" sondern „Piston" zu nennen.

2. Das „Piston" wird wie die Clarinette, in den Stimmungen B und A gebraucht. Die Stimmung in B klingt einen Ton, die Stimmung in A eine kleine Terz tiefer, als sie geschrieben wird. Auf die tiefen und höchsten Töne darf man nicht mit gleicher Sicherheit rechnen, wie bei der Trompete.

Umfang des Piston in B.



Umfang des Piston in A.



Charakteristische Anwendung bei einer Melodie, in der sich gewissermassen Religiosität und Sentimentalität vereinigen, hat dieses Instrument in Meyerbeers „Robert" gefunden, wo es sogar zweistimmig gebraucht wird.

§ 39.

Anwendung.

Man setzt die Melodie des Liedes mit den Pausen für die Zwischenspiele in die erwählte Solostimme. Verhält sich die Begleitung ganz untergeordnet, nur als harmonisch-rhythmische Stütze der Melodie, ohne eigene hervorstechende Züge, so setzt man sie zunächst in die Stimmen der Streichinstrumente, dem Charakter gemäss entweder *pizz.* oder *arco* oder *con sordini*, oder mit diesen Nüancen maſsvoll abwechselnd. Alsdann setzt man zu den Zwischenspielen die Blaseinstrumente, wobei man vermeidet, dasselbe Instrument, welches das Solo spielt, im Orchester hervortreten zu lassen. Spielt z. B. eine Trompete Solo, so wird man im Zwischenspiel, wenn es sonst angebracht ist, die Orchestertrompete als füllende Mittelstimme beschäftigen können, aber nicht vor dem übrigen Orchester hervortreten lassen. Ausnahme machen solche Fälle, in denen das Soloinstrument und das gleichartige im Orchester in gänzlich verschiedener Weise benutzt werden, z. B. die Solotrompete in der Cantilene, getragenem Gesange, und die Orchestertrompete in fanfarenähnlichen Figuren.

In Bezug auf die Schlaginstrumente wird man den poetischen Inhalt des Liedes berücksichtigen, und auf solche verzichten, die diesem widersprechen. Fast mit jedem Inhalte verträglich ist der äusserst modulationsfähige Charakter der Pauken. Indessen kann man auch einmal Ursache haben, diese auszuschliessen.

Hat man auf diese Art die Zwischenspiele hergestellt, so setzt man nun auch zu der Begleitung des Solos, welche bis jetzt nur im Streichquartett steht, mit grösster Discretion passende Blaseinstrumente. Diese sollen

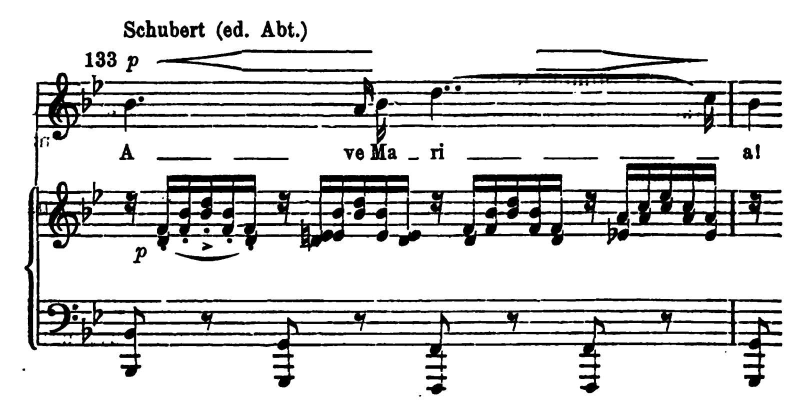
der Klangfarbe Mannigfaltigkeit,
der Harmonie Fülle,
den dynamischen Wirkungen Nachhülfe,

letzteres besonders dem crescendo und decrescendo, verleihen. Dabei sollen sie aber weder dem Vortrag des Solo's, noch der Klarheit und Deutlichkeit der Begleitung hinderlich in den Weg treten.

§ 40.

Beispiel eines ganz einfach begleiteten Liedes.

Das berühmte „Ave Maria“ von Schubert besteht aus einer getragenen Melodie und einer höchst einfachen, immer sich wiederholenden Begleitungsfigur:



Zwischenspiele fehlen. Vor- und Nachspiel enthalten nichts, als die Begleitungsfigur.

Die Melodie bewegt sich im Umfange lässt sich also ohne Transposition für Clarinette oder Trompete, (Piston,) für Flöte eine Octave höher, für Violoncell oder Horn eine Octave tiefer setzen. Für Violine könnte man es in dieser, oder besser in der höheren Octave setzen. Als Gebet einer Jungfrau verlangt das Lied eigentlich ein hochliegendes Instrument, dem Sopran der Frauenstimme entsprechend. Wir lassen uns aber ausschliesslich durch den musikalischen Charakter der Melodie bestimmen, welcher die Elemente des Religiösen, Elegischen und Melancholischen zu verbinden scheint, und bestimmen demnach, trotz der tiefen, gleichsam männlichen Stimmlage, Violoncell oder Horn zum Solovortrag, ohne übrigens behaupten zu wollen, dass die Wahl eines anderen Instrumentes aesthetisch oder technisch unstatthaft wäre. Von diesen beiden wählen wir das Violoncell, und so praecisirt sich die Aufgabe dahin: das

Lied für Violoncell mit Orchester zu bearbeiten.

Die übliche Partitureintheilung bedingt, dass man die Solostimme (hier Cello) unter die Bratsche setzt. Der Umfang des Liedes gestattet den Gebrauch des Bass- oder Tenorschlüssels:



Da das Violoncell im Orchester mehrfach besetzt ist, braucht man auf die Stimme desselben nicht zu verzichten.

Nachdem die Solostimme mit allen Nüancen des Vortrags in die ganze Partitur eingetragen ist, — wobei auf die vierundzwanzig Sechzehntel, die jeder Takt des Accompagnements enthält, räumliche Rücksicht zu nehmen ist, kommt es nun darauf an, die Begleitungsfigur auf Orchesterinstrumente zu übertragen.

Das sehr langsame vorgeschriebene Tempo, die Nüance des Halbstaccato, sowie die kleine Pause für den vorschlagenden Bass, machen die Begleitungsfigur jedem Orchesterinstrumente zugänglich. Doch scheidet schon selbstverständlich der Charakter der Composition die Trompeten, Posaunen, Fagotts aus. Von Blechinstrumenten blieben nur die Hörner. Diese aber würden erstens die Figur in die Tiefe ziehen, zweitens, was wichtiger ist, dem Durchdringen des Soloinstrumentes durch ihre Fülle und gleiche Lage hinderlich sein. Flöten und Oboen würden zur durchgängigen Führung der Begleitungsfigur die höhere Octave beanspruchen, und dadurch der Intention des Componisten widersprechen, Clarinetten allein würden monoton erscheinen, es bleibt also als Organ des Accompagnements nur das Streichquartett, wodurch natürlich nicht ausgeschlossen ist, dass Bläser gelegentlich einmal daran theilnehmen. (Ein ähnliches Accompagnement hat Verdi im Ernani für Flöten, Oboen und Clarinetten gesetzt.)

Jetzt handelt es sich um Feststellung der Vortragsweise. Hierzu bietet sich nun das

Pizzicato,

das Halbstaccato, ⌒ . . . welches im Quartett durch Absetzen des Bogens gemacht wird,

das con sordini.

(Das saltato [mit springendem Bogen] ist durch das ruhige Tempo und den Charakter der Composition ausgeschlossen.)

Das pizz. wäre nicht grade zu verwerfen, doch bedingte seine Anwendung unerlässlich das Hinzusetzen einer dritten Stimme in der Bratsche, welche sich aus den Accorden von selbst ergibt. Der Orchesterbass (Cello und Bass) würden in diesem Falle ebenfalls pizz. vorschlagen, die Oberstimmen des Quartetts die 5 nachschlagenden Sextolen pizz. durchführen.

Trotzdem erscheint auch das pizzicato nicht als die für vorliegenden Fall geeigneteste Form, weil es seiner Natur nach dem eigentlichen

Staccato, nicht dem Halbstaccato entspricht. Das Halbstaccato aber, mit dem Bogen, gewinnt im vorliegenden Fall noch durch ein: *con sordini* der Geigen und Bratsche, gegen welches sich die etwas dunkle Klangfarbe des Soloinstrumentes vortheilhaft abhebt, und welche dem Charakter der Composition, wie des Textes, durchaus angemessen ist. Die vorschlagenden Achtel der Bässe dagegen würden *arco* einen schwerfälligen (man könnte sagen: knurrenden) Beiklang erhalten, für diese scheint also das pizz. vollkommen geeignet. Hiermit haben wir einen Begleitungsmodus gewonnen, der sich durch das ganze Lied beibehalten lässt. Doch empfiehlt sich auch hier das Zusetzen einer dritten Stimme für die Bratsche, so wenig diese dem Claviersatz vortheilhaft wäre.

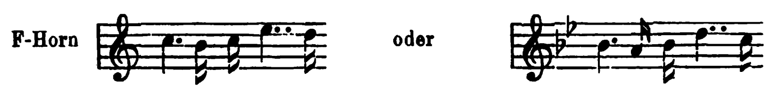
Die Octaven des Basses stellen sich bekanntlich durch die Verbindung von Cello und Bass her. Man schreibt also die Celli „*col Basso*", und den Bass eine Octave höher. Das tiefe *es* im vierten Takt schreibt man im Bass eine Octave höher, der Stimmführung wegen auch das folgende *f* [Notenbeispiel], im Cello dagegen schreibt man die Noten, wie sie stehen: [Notenbeispiel].

Jetzt kommt es darauf an, durch Blaseinstrumente der Begleitung Fülle und Abwechselung zu verleihen, und ihre dynamischen Nüancen zu unterstützen. Da das Soloinstrument der tieferen Lage und dunkleren Klangfarbe angehöhrt, verlangt der Gegensatz, dass man in der Begleitung die hohe Lage zur Geltung bringt. Hierzu würde nun gleich das Vorspiel Gelegenheit geben, wo man den hohen Bläsern entweder die rhythmische Figur oder gehaltene Töne geben könnte. Es ist hier in Betracht zu ziehen, dass die Höhe engliegende Accorde liebt, wie umgekehrt, die Tiefe weite. Wie die gehaltenen Accorde in vorliegendem Falle rhythmisch zu nüanciren sind, ob in graden Vierteln, in syncopirten Vierteln, in Achteln oder auf andere Art, dies zu bestimmen bleibt hier dem Componisten überlassen, und ist ihm nur zu rathen, verschiedene Versuche zu machen.

Am schwersten wird das vorliegende Lied eine angemessene Verwendung der Trompeten, Posaunen und Pauken möglich machen. Doch darf sich der Componist der Aufgabe nicht entziehen, diesen Instrumenten die Betheiligung an wenigstens einigen Takten zu verschaffen.

Bearbeite hiernach das angegebene Lied und einige andere von gleicher Einfachheit z. B. Mozart: An Chloë, Beethoven: „Kennst du das Land," Schubert: „Horch, horch die Lerch im Aetherblau," oder andere.

Hätten wir uns übrigens für das F-Horn als Soloinstrument entschieden, so hätten wir die Melodie von B-dur nach F-dur oder Es-dur
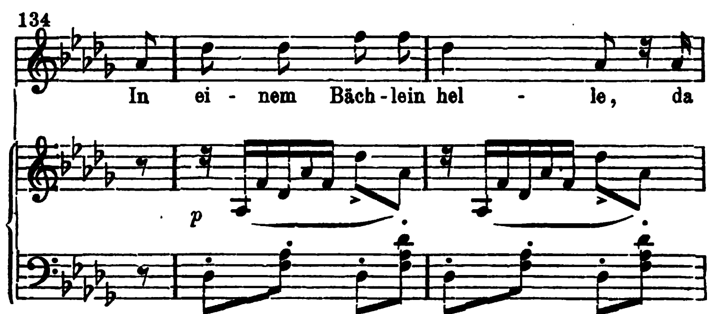


transponiren müssen, weil wir sonst auf die schönsten Töne des Instrumentes verzichtet hätten. (Vgl. das über Transposition S. 100 gesagte.)

Hier haben wir also für ein gegebenes Lied das passende Soloinstrument gesucht. Handelt es sich darum, für ein gegebenes Instrument ein passendes Lied zu finden, so ist natürlich der Umfang des Instrumentes in erster Reihe mafsgebend.

§ 41.

Beispiel eines Liedes mit charakteristischer Begleitung.
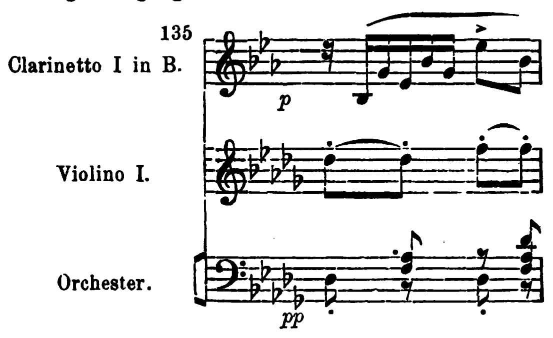
Schwerer ist die Aufgabe, wenn das zu instrumentirende Lied eine charakteristische melodische Begleitungsfigur hat, wie z. B. die Forelle von Schubert.



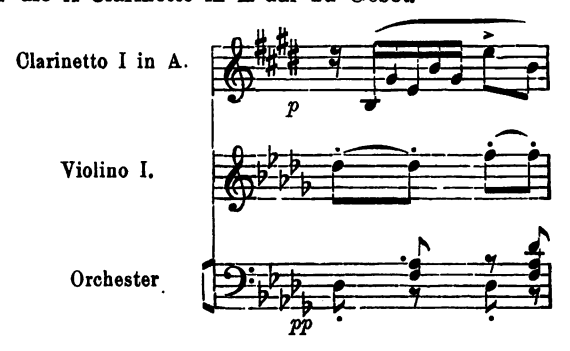
Diese malerische, die Bewegung der Forelle im Gebirgsbach wiedergebende Figur eignet sich nur für ein volltönendes, und doch schmiegsamer Unterordnung fähiges Instrument. Man wird wohl nur zwischen Clarinette und Violoncell zu wählen haben. Letzteres

würde aber die Figur in die Tiefe ziehen müssen, und dadurch mit der Idee des Componisten und mit dem dieser Figur entsprechenden Bilde in Widerspruch gerathen. Man wird sich also für Clarinette entscheiden, und diese, wenn sie in den Zwischensätzen in der Tiefe erscheint, verstärken, wozu sich Viola, Cello und Fagott bieten. Hier ist es von grösserer Wichtigkeit, das Begleitungsinstrument festzustellen, als die Melodie. Welches Instrument erhält nun aber diese? Die andere Clarinette damit zu beschäftigen würde von vornherein den Gegensatz zwischen der Melodie und Begleitung schwächen, ist also nicht thunlich. Das Cornet à pistons würde sich kaum für diese einfach erzählende Melodie eignen, wiewohl nicht behauptet werden kann, dass seine Anwendung gradezu sinnwidrig wäre. Wir entscheiden uns für das Tutti der ersten Geigen. Das Tutti der ersten Geigen im Vortrag der Melodie wird nicht auf einem besonderen System notirt, sondern auf dem System der ersten Geige.
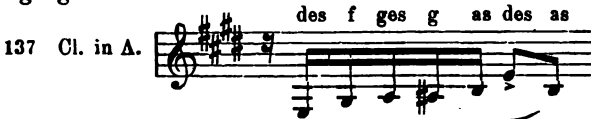
Bleiben wir nun bei der Originaltonart, Des-dur, so steht uns für die Begleitungsfigur die B-Clarinette in Es-dur:
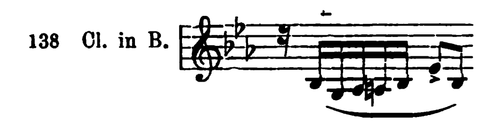


oder die A-Clarinette in E-dur zu Gebot.



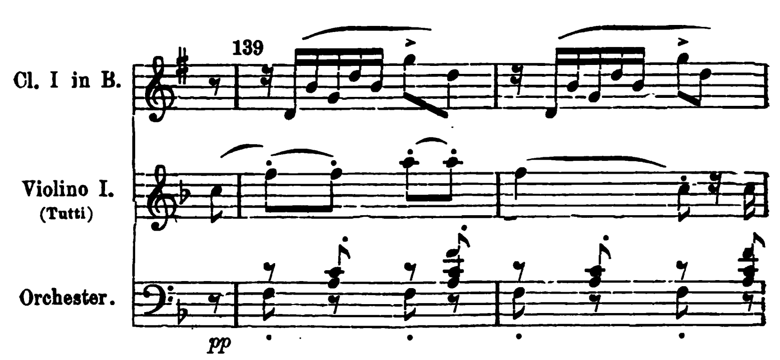
Letztere bietet den Vortheil, in ihrem tiefsten Ton das kleine *des* zur Verfügung zu stellen.



Diese Stelle müsste beim Gebrauch der B-Clarinette umgangen werden, etwa in folgender Weise:



oder einem anderen Instrumente überlassen, mindestens von einem solchen gedeckt werden. Will man transponiren, so eignet sich am besten die Tonart F-dur mit B-Clarinette in G-dur.



Instrumentire Lieder mit hervorragender Begleitungsfigur. Bei der Wahl lasse sich der Anfänger hauptsächlich von seinem Geschmack leiten, d. h. er instrumentire, was ihm gefällt, was er gern vom Orchester hören möchte.

N. B. Anknüpfend an die Einleitung sei hier noch einmal gesagt, dass im persönlichen Unterricht die Mittheilung den entgegengesetzten Gang zu nehmen hat, wie hier, indem der Lehrer ohne weitere Einleitung mit der bestimmten Aufgabe anfängt, an dieser sich den Schüler möglichst selbständig bethätigen lässt, und nach und nach das Allgemeinere über den Gegenstand mittheilt. Besonders bei gleichzeitiger Unterweisung Mehrerer, ist dieses Verfahren geboten.

§ 42.

Arie.

Erste Nebenaufgabe zur zweiten Aufgabe. Eine Arie zu instrumentiren. Die Instrumentation geschieht nach denselben Grundsätzen, wie die des Liedes. Gewöhnlich ist die Arie ein umfangreicheres Musikstück höherer Form, gibt dem richtig gewählten Soloinstrument mehr Gelegenheit sich geltend zu machen, und bietet auch dem Orchester grössere und bedeutendere Vor- Zwischen- und Nachspiele. Hier wird man sich also vorzugsweise des vollständigen Orchesters bedienen.

§ 43.

Bravoursatz.

Zweite Nebenaufgabe zur zweiten Aufgabe. Ein virtuoses Instrumentalsolo zu instrumentiren. Ein eigentliches (d. h. als solches componirtes) Instrumentalsolo verlangt die grösste Discretion in der Begleitung der Bravourpassagen, denen gegenüber man das Orchester kaum genug auf die einfachste harmonisch-rhythmische Unterstützung beschränken kann. Desto mehr Gelegenheit, das Orchester zu entfesseln, bieten die Tutti, stark vorgetragene Zwischen-, Vor- und Nachspiele, wie sie sich in den zahlloseu Fantasien, Variationen etc. finden, um dem Solospieler Ruhe, und dem Publicum Gelegenheit zum Applaudiren zu gewähren.

Die ausgedehnteste Gattung des Solo bildet das Concert, in welchem auch dem begleitenden Orchester ein weiterer Spielraum überlassen wird. Doch gehören viele Concerte der hohen (symphonischen) Instrumentalmusik an, besonders die für Clavier und für Violine, unter deren Componisten Namen, wie: Seb Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn u. A. glänzen.

Arie, Solo, Concert, sofern sie zur Unterhaltungsmusik zählen, gewähren natürlich, den Gewohnheiten dieser entsprechend, den Blech- und Schlaginstrumenten einen weit grösseren Antheil, als in den meisten Fällen das Lied.

Wie beim Liede, kann sich hier die Aufgabe so stellen, dass die Arie, das Solo, Concert gegeben ist, und das passende Instrument dafür gesucht werden soll: in diesem Falle entscheidet der Umfang und Charakter der Composition; oder dass für ein bestimmtes Instru-

ment ein passendes Vortragsstück gewählt werden soll: in welchem Falle der Umfang, der Charakter und die Leistungsfähigkeit des Instrumentes entscheidet; oder dass ein bestimmtes Musikstück einem bestimmten Instrument angepasst werden soll, wo dann nöthigenfalls die Tonart des ersteren zu verändern (transponiren) ist.

Um sich von der Originalcomposition nicht zu weit zu entfernen, ist es wünschenswerth, dass man die Originalpartitur vor Augen oder im Ohre habe.

§ 44.

Mehrstimmige Solosätze.

Dritte Nebenaufgabe zur zweiten Aufgabe.

Ein Vortrag von zwei oder mehr Stimmen — ein zweistimmiges Lied, Duett, Instrumentalduo, Doppelconcert, Gesangsquartett, u. a. m. werden nach denselben Grundsätzen instrumentirt, wie die erwähnten Soli. In der Partitur treten die Solostimmen in angemessener Ordnung, wie das einzelne Soloinstrument, zwischen Bratsche und (Cello u.) Bass. Die Soloinstrumente wählt man am besten von gleicher und ähnlicher Gattung, z. B. zu einem Duett zwei Hörner, zwei Trompeten (Cornets à pistons), zwei Clarinetten, Trompete und Posaune u. s. w., zu einem Männerquartett, vier Hörner, Hörner und Posaunen (in welchem Falle sich fünf bis sieben, einschliesslich der hier nicht empfehlenswerthen Tuba!, sogar acht zum Vortrag eines vierstimmigen Satzes vereinigen).

Ueber die Bestimmung der Nebenaufgaben ist oben (S. 83) das Nöthige mitgetheilt.

§ 45.

Sehr beliebt ist heutzutage der Vortrag mehrstimmiger Sätze, besonders langsamer, durch einen Verein von Instrumenten einer Gattung ohne weitere Orchesterbegleitung. Hierher gehören die Liedervorträge ausschliesslich von Bogeninstrumenten mit oder ohne Contrabass, von 4 bis 8 Violoncells, Hornquartett u. a. m.

Die Vereinigungen weniger Instrumente, zur Begleitung täglicher Gebräuche des bürgerlichen Lebens, verlangen vor allen Dingen Feststellung der Melodie, dann des Basses, dann der Mittelstimmen. Sind Instrumente übrig, so werden sie in erster Reihe zur Melodie, in zweiter zum Bass, und erst in dritter zu den Mittelstimmen geschlagen.

§ 46.

Das Potpourri.

Vierte Nebenaufgabe.

Die sämmtlichen bisherigen Aufgaben vereinigen sich in der Instrumentirung eines Potpourris, einer Zusammenstellung verschiedener Musikstücke in abgekürzter Form, von denen eins in das andere zwanglos übergehen soll. Die Zusammenstellung trifft gewöhnlich 16—24 Musikstücke, und muss den zu häufigen Tonartwechsel vermeiden, weil dieser die Wirkung der Modulation schwächt.

Der Zusammenhang stellt sich gewöhnlich durch kleine Aehnlichkeiten bei grossen Unterschieden her, und ist dann rein musikalisch, gewissermassen musikalisch-witzig, oder er ist nur durch die Zugehörigkeit der einzelnen Nummern zu einem Ganzen z. B. einer Oper, begründet. Häufig findet man auch nur die Einheit des Modegeschmacks, des Inhaltes (z. B. Kriegslieder), des Componisten, oder auch — des Verlegers. Die Instrumentation des Potpourri sei vor allen Dingen auf klar hervortretende Verschiedenheit der einzelnen Nummern bedacht. Die Schlaginstrumente mit ihren verschiedenartigen Geräuschen werden das Ihrige dazu beitragen.

Das Glockenspiel (§ 34) fehlt dem Potpourri selten, darf aber nur in einzelnen Nummern zur Anwendung kommen. Es empfiehlt sich auch hier, die Schlaginstrumente an zwei Musiker zu vertheilen. Die Harfe setze man *ad libitum*, und erinnere sich auch an ihre Flageolett-Töne. Ueber die instrumentale Behandlung der einzelnen Nummern entscheidet nicht immer der rein musikalische Charakter, sondern bei solchen, die ursprünglich dem Gesange angehören, auch der (als dem Publicum bekannt vorausgesetzte) unterliegende Text.

Die Anordnung der Partitur im Potpourri ist gleich der im Tanz.

§ 47.

Das Finale.

Fünfte Nebenaufgabe.

Das Quodlibet des Vaudevilles ist rein musikalisch genommen ein gesungenes Potpourri. Die Aufgabe, ein solches für Orchester ohne Gesang zu instrumentiren, unterscheidet sich von der vorigen nur dadurch, dass man für die Gesangstimmen im Orchester geeignete

Vertreter zu wählen hat, wozu, hier vorzugsweise, nur die schallkräftigeren, oder Verbindungen gleichartiger, angemessen sind.

Das Opern-Finale gehört einem grösseren Stil an, als das Quodlibet der Posse, und muss auch für das Unterhaltungsorchester dem entsprechend gesetzt werden. Doch besteht es ebenfalls aus aneinandergereihten, wenn auch meist gediegener und länger ausgearbeiteten, und fast immer dem Componisten eigenthümlichen Musikstücken, und bietet insofern dem Instrumentirenden eine ähnliche Aufgabe wie das Quodlibet. Auch hier ist hauptsächlich auf jederzeit angemessene Vertretung der Gesangspartien zu sehen, das Uebrige den Intentionen des Originalcomponisten gemäss zu behandeln.

Ob dergleichen Arrangements aesthetisch löblich oder tadelnswerth erscheinen, gehört hier nicht zur Sache. Genug, dass sie einen wesentlichen Bestandtheil unseres öffentlichen Musiklebens, in dem am weitesten verbreiteten Genre der niederen Instrumentalmusik, bilden, und durch das das Verlangen des Publicums darin erhalten bleiben.

Die moderne Operette, zwischen Posse und Oper stehend, aber der ersteren, aus der sie hervorgegangen, näher verwandt, bietet gelegentlich auf ähnliche Art den Stoff der niederen Instrumentalmusik.

Die letzten Aufgaben sind die mannigfaltigsten und schwierigsten im Gebiete der niederen reinen Instrumentalmusik. Die lehrreichste ist das eigentliche Potpourri, weil es alle bisher erworbenen Geschicklichkeiten voraussetzt. Es wird dem Schüler freigestellt werden, ein solches aus eigenen Compositionen, vielleicht untermischt mit einzelnen, besonders liebgewonnenen Sätzen Anderer, zusammenzustellen. Doch kann er sich auch ganz auf klassische Meister, oder auf flüchtige Tageserscheinungen beschränken: hier ist nicht der Ort, dem Geschmack des Künstlers eine eigene Richtung zu geben, gewissermassen aufzuzwingen. Soviel aber lässt sich erfahrungsgemäss behaupten, dass ohne solche Routine-, Geschmacks-, und Verstandesarbeiten, wie sie hier zunächst verlangt werden, der Künstler nur auf grossen Umwegen zu einer sicheren, allzeit bereiten Technik gelangt, wie sie nun einmal die wechselnden Aufgaben des Musikerlebens unbedingt von der Schule zu fordern berechtigt sind. Die Schule steht auf der Schwelle des Künstlerlebens, bereitet darauf vor, mischt sich aber nicht hinein.

§ 48.

Rückblick.

Die stereotype Instrumentationsweise des Tanzes hat schon beim Liede aufgehört. Eine eigenartige, dem besonderen Zwecke entsprechende Begleitungsform, als rhythmische und harmonische Stütze der Melodie, wie sie hier verlangt wird, setzt schon eine weit grössere Selbstständigkeit des Instrumentirenden voraus. Tanz und Lied bilden die beiden entschiedensten Gegensätze in der niederen Instrumentalmusik, und schliessen die übrigen (Neben-) Aufgaben ein, so dass im eigentlichen Unterricht (wie hier noch einmal erinnert werden soll,) diese nicht geübt, sondern nur angeführt werden dürfen, während der Lehrgang sich mit vier bis fünf Walzerinstrumentationen, und ebensoviel Liedern, mit einfacherer bis complicirterer Begleitung, zu begnügen hat, und diesen womöglich (aber nicht nothwendig) ein selbstgebildetes Potpourri hinzufügen mag.

Beiläufig gesagt, bieten die bisherigen Instrumentationsarbeiten des Schülers (Walzer, Lied) schon fast ausreichenden Stoff für ein vollständiges Potpourri von 16—24 Nummern.

Das gewöhnliche Orchester in Verbindung mit Gesang in den niederen dramatischen Formen des Vaudeville.

§ 49.

Musikalische Formen des Vaudeville.

Das Vaudeville (Posse) bedient sich in der Regel des kleinern Tanzorchesters, wie wir es zu Anfang (§ 3) aufgestellt haben. Die Hauptformen der Vaudeville-Musik sind

1) das Couplet
2) das Lied
3) das Quodlibet.

Der vorherrschende Charakter der Vaudeville-Musik ist der der Tanzmusik, die Rhythmik besonders muss immer dieser entlehnt, oder nahe verwandt sein. Harmonische Bedeutsamkeit ist hier, wie beim Tanz, bei der nothwendigen Oberflächlichkeit der angestrebten Unterhaltungsweise, durchaus nicht angebracht, vielmehr störend und abstossend, es sei denn dass sie bei einem musikalischen Citat zu parodistischen Zwecken verwendet wird. Hier, wie beim Tanz, kommt es vielmehr darauf an, den Schein der grössten Leichtigkeit, selbst Leichtfertigkeit, einer spielenden Thätigkeit, zu erzeugen, allen Schulgeruch zu verbannen, und die angewendete Kunst durch eine grössere Kunst zu verbergen. Die Vaudeville-Musik pflegt zum grössten Theil anderer Musik, besonders populären Opern und Tänzen entlehnt zu sein.

Auf diesem Charakter der Vaudeville-Musik beruht auch der durchgängige Gebrauch der Schlaginstrumente in gleichem Mafse wie beim Tanze.

§ 51.

Das Couplet.

Das Couplet ist ein Epigramm in Form eines Liedes. Es verzichtet zwar auf die ganze Schärfe des Witzes im Epigramm, gewinnt aber dafür an Popularität durch grössere Bequemlichkeit

der Herstellung, Darstellung und Auffassung. Die Musik, die bei einem Epigramm, ebenso wie bei einem Räthsel, natur- und geisteswidrig wäre, hat an der Wirkung des Couplet's lebhaftesten Antheil, weil sie durch die oberflächliche Heiterkeit einer nebenhergehenden Gemüthsanregung, die Empfänglichkeit für das Komische erhöht, dagegen die Thätigkeit der Urtheilskraft mindert. So gut wie selbst in den höchsten Kunstleistungen der Oper und des Oratoriums schlechte Diction des Textes durch schöne Musik nicht allein unschädlich gemacht wird, sondern sogar in die Sphäre der Schönheit dieser Musik miterhoben wird (wovon die ganze Zauberflöte ein leuchtendes Beispiel ist), ebenso gut ersetzt, auf diesem untergeordneten Standpunkte künstlerischer Bethätigung, die heitere, lachende Musik das, was dem Text an sich zur komischen Wirkung etwa fehlt.

Zahlreiche Couplets, welche der ihnen zugehörigen Musik entkleidet, kaum ein Lächeln hervorrufen würden, erregen in ihrer musikalischen Verhüllung erschütterndes Lachen. Würde man sie vollends des Reimes und der Versform entkleiden, so bliebe in fast allen Fällen nichts, als ein äusserst schales Begriffsspiel.

Eben diesem grossen Antheile der heiteren Musik an dem Erfolge des Couplets ist es zuzuschreiben, dass alle guten Vaudevillecomponisten den rein rhythmischen Accenten der Schlaginstrumente fast in jeder Composition dieser Art Zutritt vergönnt haben. Ja ein Couplet, welches auf diese verzichtet, scheint mit der Prätension eines Gesangsvortrages auftreten zu wollen, und fordert dadurch zu nachtheiligen Vergleichungen heraus. Natürlich muss man die Schlaginstrumente so setzen, dass sie der Verständlichkeit des Gesanges nicht Abbruch thun, also vorzugsweise in die grösseren und kleineren Pausen des Gesanges, die Vor- und Nachspiele verweisen.

Der allgemeine Gebrauch, im Couplet die Melodie mitspielen zu lassen, und zwar weitaus am meisten von der ersten Geige in der höheren Octave, ist zwiefach begründet, und kann nur unverständiger Weise verworfen werden.

Erstens nämlich sind die Bühnenmitglieder, welche Couplets vortragen, keine Sänger, und gehen, der Deutlichkeit des Vortrages wegen, sehr häufig aus dem Gesang in ein — kaum noch rhythmisch gebundenes — Sprechen über, welches die Melodie, wenn sie ihnen ausschliesslich anvertraut wäre, jeden Augenblick zerreissen, und völlig

unverständlich machen würde. Das Orchester muss also die Integrität des Musikstückes durch beständiges Mitspielen der Melodie aufrecht erhalten.

Zweitens aber bedürfen die Vortragenden im Vaudeville, selbst wenn sie wirklich singen, wie es bei den Darstellerinnen dieses Faches vorherrschend der Fall ist, der musikalischen Leitung durch beständiges Mitspielen ihres Gesanges im Orchester, weil eigentliches musikalisches Talent, oder gar musikalische Bildung, bei ihnen nicht vorausgesetzt wird, auch — aus Gründen, die nicht hierher gehören — nicht vorausgesetzt werden kann; aber auch — wenn sie selbst diese besitzen — weil ihre ganze Aufmerksamkeit im Coupletvortrag auf die witzige Pointe gerichtet sein muss, und nicht auf die Integrität des Musikstücks.

Nun eignet sich aber, unter beiden Gesichtspunkten, kein Instrument so sehr zum Mitspielen, wie die erste Geige, weil diese die Stimme am wenigsten deckt, und durch keine Nüance der Schallkraft oder des Tempos in Verlegenheit geräth. Die hohe Lage ist aber desshalb am geeignetesten, weil sie einmal die bevorzugte ist, nächstdem aber auch, weil sie sich selbst im zartesten *piano* zur Geltung bringt. Selbstverständlich kann das Mitspielen der ersten Geige gelegentlich einmal durch andere Instrumte unterstützt werden, auch wohl mit diesen abwechseln.

Von Wichtigkeit ist ferner beim Couplet, dass das Vorspiel zu jedem Verse in den Anfang der Melodie einführt, und nicht aus fremden Motiven gebildet wird, denn es soll dem Vortragenden den Anfang der Melodie in's Gedächtniss zurückrufen.

Die Gesangstimme kommt, wie bei der zweiten Aufgabe, zwischen Bratsche und Violoncell zu stehen. Einige Componisten haben die Angewohnheit, für das Vaudeville die Partiturordnung des Tanzorchesters mit dem obenanstehenden Streichquartett beizubehalten, wobei sie wieder den ersten Violinisten als Dirigenten annehmen. Gegenwärtig wird aber bei den Theatern von Kapellmeistern einstudirt, welche Klavier und Partitur spielen. Für diese nun ist der Gebrauch einer solchen Partitur beim Einstudiren hinderlich, und nur die zur zweiten Aufgabe gegebene Partitureinrichtung zu empfehlen.

Anm. Neuerdings hat das Couplet, besonders für Männer-

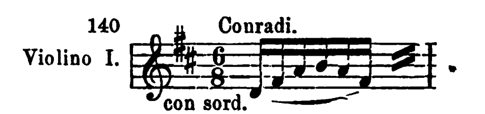
stimmen, sich immer mehr dem Parlando genähert, und der Vortrag fast alles abgestreift, was dem Liede und Gesange eigenthümlich ist, so dass ein liedartiges, gesangsmässiges Couplet fast veraltet erscheint. Grade die besten unter den neueren Couplet-Componisten bemühen sich, ihre Couplet-Melodien im schärfsten Gegensatze gegen alles liedartige zu setzen, und es ist ihnen schon mehrfach gelungen, auf diesem Wege eigenthümliche, rhythmisch pikante, allerdings nur für diesen Zweck geeignete, Compositionen herzustellen.

Anm. Sehr häufig wird der Text eines Couplets zu einer bereits vorhandenen Melodie verfasst, auch werden zwei bekannte Melodien zu einem Couplet verbunden, z. B. ein Strauss'scher Walzer mit einer Verdi'schen Opernphrase.

§ 51.

Das Lied im Vaudeville.

Im Vaudeville finden sich neben Couplets auch wirkliche Lieder, rein lyrische Ergüsse jeder Art von Stimmung. Diese Lieder werden allemal so gesetzt, dass die Melodie der Singstimme entschieden das Uebergewicht behält, und dem Orchester nur begleitende Unterstützung zukommt, wodurch indessen bequem verständliche, charakteristische Begleitungsfiguren, wie etwa:



nicht ausgeschlossen sind, falls sie die Gesangsmelodie nicht überwuchern.

Da man auf ausserordentliche Stimmanlagen im Vaudeville nicht rechnen darf, ist Umfang uud technisches Geschick der Sänger nicht über die Gränzen der Chorstimmen hinaus, welche aus der Lehre vom freien Satz bekannt sind, zu verlangen. Bei der Instrumentation ist man hier nicht gezwungen, die Melodie durchgängig mitspielen zu lassen, doch sollte man es an gelegentlicher Nachhülfe nie ganz fehlen lassen. Selbstverständlich kann man zur Verdoppelung der Melodie gelegentlich auch ein anderes Instrument als die Geige verwenden, z. B. Horn oder Violoncell etc.

Im Ganzen kann man die Theaterorchester in der Instrumentation

immer etwas voller halten, als die der Concertmusik, weil sie sich räumlich tief unter dem Standpunkt des Sängers befinden, dieser dadurch schon räumlich dominirt, und sich ausserdem die allgemeine Aufmerksamkeit ausschliesslich auf den Sänger richtet.

Dritte Aufgabe.

Lieder für Gesang instrumentiren.

§ 52.

Das Quodlibet.

Ein Quodlibet zu instrumentiren unterscheidet sich von der Aufgabe, ein Potpourri zu instrumentiren, nur dadurch, dass hier die Hauptmelodien in den Gesangstimmen liegen, und darnach das begleitende Orchester zu behandeln ist, und zwar um so discreter, je wichtiger neben dem musikalischen das Verständniss des Textes erscheint. Auch hier hat das Wort des Textes oft einen grösseren Einfluss auf die Instrumentation als die Musik an sich.

Anhang. Ueber Orchester-Komik im Vaudeville.

In der Posse stellt sich häufig dem Componisten die Aufgabe, das Orchester zu niedrig-komischen Effekten zu missbrauchen.

Hierzu dienen besonders das Fagott, die tiefen Töne der Bratsche und des Cello, die gedämpfte Trompete (con sordini), welche wie eine Kindertrompete lächerlich schnarrt, der Kicks der Clarinette u. s. w. Der grosse Mozart hat seine vollendete Meisterschaft dazu hergegeben, in dem Sextett: die Dorfmusikanten, die Musik selbst, in ihrer unvollkommenen Darstellung, zu persifliren, so wird denn auch sein unsterblicher Name dazu dienen, ähnliche Spässe für alle Zeiten zu entschuldigen. Auch die Nachahmung des ordinärsten Instrumentes, des „Leierkastens“, welche mehrmals mit glücklichem Erfolg versucht worden ist, gehört zu diesen Spässen, in welchen es, wegen der Begriffsfreiheit der Musik, erlaubt ist, alle üblichen Grenzen der Schicklichkeit zu überschreiten.

Conradi, der für die Vaudevillemusik nach allen Richtungen hin als Mustercomponist anzusehen ist, hat einmal eine sehr glückliche Anwendung dieser Art vom Fagott und der gedämpften Trompete gemacht.

Die Trompete „*con sordini*“ markirt das historische „Meck, meck“ des Schneiders in kurzen Zwischensätzen der Coupletmelodie, während das Fagott in komischem Achtel-Staccato den burlesken Gesang begleitet. Zu Zwecken dieser Art von Komik zieht man auch besondere Instrumente in das Orchester, die diesem sonst fremd sind, so die Kinderinstrumente, (die nach Haydn's Vorgang auch in Hunderten von Weihnachtscompositionen vorkommen) wie: Knarren, Waldteufel, Kukuck, oder man parodirt, im Vortrag bekannter Musikstücke, ein (angemessenes) Instrument durch ein (möglichst unangemessenes) anderes. So wird z. B. in dem Ständchen aller Ständchen aus Don Juan die Mandoline des Originals durch ein Fagott, oder gar eine Tuba, im Vaudevilleorchester parodirt. Aesthetische Gränzen lassen sich hier nicht ziehen. Je höher das Original steht, desto wirksamer ist die Persiflage, vorausgesetzt, dass das Original nicht gänzlich ausser dem Gesichtskreise eines Publikums liegt, welches mit solchen Spässen unterhalten wird.

Uebrigens gehört der Vaudeville-Componist herkömmlich dem Theater als Kapellmeister an, und erhält seine ganz bestimmten Aufgaben durch die grade vorliegenden Verhältnisse.

II.

Instrumentation für das grosse symphonische Orchester.

§ 53.

Das grosse symphonische Orchester,

wie es aus Beethoven's Hand hervorgegangen ist, besteht aus folgenden Instrumenten in folgender Partituranlage:

Zwei Flöten	Flauti
Zwei Oboen	Oboi
Zwei Clarinetten	Clarinetti
Zwei Fagotte	Fagotti
Zwei Hörner 1. 2.	Corni I. II.
Zwei Hörner 3. 4.	Corni III. IV.
Zwei Trompeten.	Trombe
Pauken	Timpani
Erste Geigen	Violino I
Zweite Geigen	Violino II
Bratschen	Viola
Violoncell	Violoncello
Contrabass	Basso

Dieses Orchester ergänzt sich durch eine Piccolo-Flöte, drei Posaunen, und Contrafagott.

Auch die Zahl der Schlaginstrumente kann vergrössert werden durch kleine Trommel, Triangl, grosse Trommel, Becken.

Die Hornstimmen wurden von den grossen Meistern der klassischen Instrumentalmusik meist nur zweistimmig besetzt, so in allen Mozart'schen Opern, Symphonien und Concerten, in Haydn's Oratorien und Symphonien.

Beethoven braucht die Hörner

zweistimmig in der ersten, zweiten, vierten, fünften, sechsten, siebenten und achten Symphonie,

dreistimmig in der Eroica-Symphonie,

vierstimmig in der neunten Symphonie, in allen dramatischen und den meisten anderen Orchesterwerken.

Weber bedient sich in seinen Opern der Hörner immer vierstimmig, und hat dem vierstimmigen Satz derselben die schönsten Klangwirkungen entlockt.

Wagner und alle modernen Instrumental-Componisten brauchen immer vier Hornstimmen (meist in gleicher Stimmung,) weil die Hörner die edelsten, vollsten, und der grössten Nüancirung fähigen Mittelstimmen abgeben, daher als das geeigneteste Organ der Harmoniebildung erscheinen, und weil sie allein schon dem Orchester eine Fülle von Wohlklang zuführen, auf die ein für Klangschönheit empfängliches Ohr nicht gern verzichten wird. Die vierstimmige Besetzung des Hornes ist demnach als die regelmässige, normale, anzusehen, die Beschränkung derselben als Ausnahme. Dies ist der Grund, wesshalb der Anfänger seine symphonischen Instrumentationsarbeiten sofort mit vier Hörnern zu beginnen hat. Zur Uebung ist es von Vortheil, die Hörnerpaare in verschiedenen Stimmungen zu wählen, wenn es der Verlauf der Composition irgendwie rechtfertigt.

Wenn ältere Meister auch mit einem Hörnerpaar Instrumentalwerke von vollendeter Kunstschönheit und unvergänglichem Klangreiz geschaffen haben, so muss man nicht vergessen, dass sie ihr Orchester in mancher Beziehung ganz anders handhaben mussten, als es jetzt geschieht. Zunächst konnte ein Mozart z. B., besonders ausserhalb des Theaters, nur auf eine schwache Besetzung des Streichquartettes, der eigentlichen Seele seines Orchesters, rechnen. Ferner war der Umfang der ersten Geige beschränkt, wurde in der Regel nicht höher gebraucht als bis [musical notation], ganz vereinzelt findet sich einmal ein [musical notation]. Die zweite Geige, die Bratsche und das Cello, waren noch schwächer besetzt, und meist in den Händen von Musikern, denen

man nicht viel zumuthen durfte. Um diesen Mangel der Mittelstimmen nicht fühlbar zu machen, wurde der Bass in die Höhe gezogen, und so der Umfang des Streichquartetts überhaupt beschränkt. Auf zwei Stimmen sämmtlicher Holzbläser war im Concert (im Theater allerdings) nur ausnahmsweise zu rechnen (Mozart's C-moll-Concert für Pianoforte), daher finden wir in Mozart's G-moll- und C-dur-Symphonieen nur eine Flöte, zwei Oboen und zwei Fagotts, Clarinetten gar nicht, in der Es-dur Symphonie dagegen eine Flöte, zwei Clarinetten, zwei Fagotts, aber keine Oboen. Aehnliches beobachtet man in Haydn's Werken und Beethoven's früheren Compositionen. Aesthetisch aber ist diese Beschränkung der Holzbläser, gegenüber einem Streichquartett, wie es oben beschrieben ist, wieder vollständig gerechtfertigt, denn ein Satz von acht Holzinstrumenten würde ein solches Quartett nur belasten. In noch höherem Grade gilt dies von dem Gebrauch von vier Hörnern, welche ein so schwaches Orchester mit ihrem vollen Schalle leicht erdrücken konnten. Ausserdem aber war damals die Technik der Hörner auf die wenigen Töne der Naturharmonie (Vgl. Freier Satz, S. 20, hier § 61) beschränkt, welche für den vierstimmigen Satz nicht einmal genügendes Material bietet, ja kaum für den zweistimmigen ausreicht, so dass Mozart in der G-mollsinfonie genöthigt war, die beiden Hörner in verschiedenen Stimmungen zu gebrauchen (G u. B), um für den Wechsel der Tonica von G-moll und B-dur einigermafsen ausreichende Iutervalle bilden zu können.

Allmählich aber hat sich, besonders in der fortschreitenden Entwickelung der Beethoven'schen Instrumentalmusik, das Orchester erweitert, die Mittelstimmen des Streichquartetts haben sich zu hoher Bedeutung emporgeschwungen, in Folge dessen auch mehr Raum in Anspruch genommen, und den Bass in die Tiefe gedrängt. Dieser Tiefe gegenüber mussten die Holzbläser sich wieder nach oben ziehen, und so wurde das Bedürfniss klangvoller harmonischer Mittelstimmen rege, für welche das Hornquartett die geeignetste Vertretung bildet. Inzwischen waren auch die Ansprüche an den Tongehalt und die Technik des Hornes, besonders durch Beethoven und Weber gestiegen*), und endlich wurde, durch die Einführung der Ventile, dieses Instrument innerhalb seines ganzen Umfanges chromatisch tractabel, und jeder Art von Bewegung zugänglich gemacht.

*) Wobei ersterer dem Instrumente mehr zugemuthet, letzterer dasselbe mehr ausgebeutet hat.

Es ergibt sich hieraus, dass das Hornquartett in unserem Orchester nicht auf einer Verirrung des Geschmacks beruht, sondern eine nothwendige Folge der Ausbildung des Orchesters, besonders in Bezug auf die geistige Bedeutung der Stimmen des Streichquartettes, und der, durch diese bedingten, allgemeinen-räumlichen Ausdehnung, ist. Als den Schöpfer dieses Orchesters aber haben wir Beethoven zu betrachten.

Beethoven ergänzte in der neunten Symphonie das oben zusammengestellte Orchester durch eine Piccoloflöte, drei Posaunen, Grosse Trommel, Becken und Triangl. In der C-mollsymphonie (zwei Hörner) fügt er demselben, in dem Triumphgesang des Finales, Piccoloflöte, drei Posaunen und Contrafagott, aber keine neuen Schlaginstrumente hinzu. In der Pastoralsymphonie braucht er zum Gewitter zwei Posaunen und Piccolo.

Der mächtige Einfluss, den Richard Wagner auf das gesammte musikalische Leben der Gegenwart ausübt, hat aueh eine abermalige Erweiterung des Orchesters, wenigstens der Theater und der grössern Concertunternehmungen, zur Folge gehabt. Dieses Wagner'sche Orchester hat in sich selbst eine spätere abermalige Erweiterung erfahren, und wird desshalb hier in zwei Formen gegeben, derjenigen des Tannhäuser, und derjenigen von „Tristan und Isolde“ Letzterer Form gehören auch die symphonischen Dichtungen“ von Franz Liszt an. (Die Wahl der Schlaginstrumente ist als zufällig zu betrachten.)

Das erweiterte moderne: Wagner'sche Orchester.

1 Piccolo } (3 Flöten)
2 Flöten }
2 Hoboen
2 Clarinetten
{ 2 Hörner 1. 2. (Ventilhörner)
{ 2 Hörner 3. 4. (Waldhörner)
2 Fagotts
3 Trompeten
3 Tenorposaunen
1 Basstuba
Pauken
Grosse Trommel
Becken

Tambourin
Erste Geigen
Zweite Geigen
Bratschen
Violoncelle
Contrabässe

Das erweiterte grosse Wagner'sche Orchester.

2 Flöten } 3 Flöten
1 piccolo }
2 Hoboen
2 Clarinetten
1 Englisch Horn
2 Hörner 1. 2.
2 Hörner 3. 4.
1 **Bass-Clarinette**
3 Fagotts (in Meyerbeers Opern findet man 4 Fagotts)
3 Trompeten
3 Tenorposaunen
1 Basstuba
Pauken (mitunter drei Pauken mit zwei Paukenschlägern)
Andere Schlaginstrumente
Harfe
Streichinstrumente

Dass Wagner die Hörner zwischen die Clarinetten und Fagotts stellt, nicht zu den Blechinstrumenten, entspricht vollkommen der Natur des modernen Orchestersatzes, welcher die Hörner weit mehr mit den Holzbläsern als den Blechinstrumenten verbindet.

Diese Erweiterungen des Orchesters werden uns später beschäftigen. Hier beschränken sich unsere Arbeiten auf das zu Anfang dieses § aufgestellte symphonische Orchester, dem wir, wenn es die Aufgabe zu verlangen scheint, höchstens eine Flöte (Piccolo?) und drei Posaunen hinzufügen.

§ 54.

Aeussere Anordnung der Partitur.

Die Partitur des Orchestersatzes soll vor Allem leicht lesbar sein, sowohl für den Dirigenten als für den Partiturspieler. In ge-

schriebenen Partituren pflegt man zu diesem Zweck auf jeder Seite die 4 Hörner, die beiden Geigen, und Violoncell und Bass in Klammern zu schliessen.

In eleganten Druck-Ausgaben werden auf allen Seiten die Holzbläser, die Blechbläser und das Streichquartett, und innerhalb dieser noch die drei Flöten, wenn so viele gebraucht werden, die beiden Hornpaare und die beiden Geigen verbunden.

Von dem Zusammenziehen der Partitur behufs Raumersparniss wird später die Rede sein. Der Anfänger bedient sich bei seinen Arbeiten durchgängig der vollständigen Partitur.

Anmerkung. Die hier gegebene Partiturordnung, welche die Holzbläser obenan stellt, Blechbläser und Schlaginstrumente, und solche Instrumente, die nur ausnahmsweise gebraucht werden, und zu keiner dieser vier Categorien gehören, zwischen Bläser und Streichquartett setzt, ist gegenwärtig die allgemein gebräuchliche, und sind daher Dirigenten und Componisten gewöhnt, sie zu lesen, zu spielen und zu schreiben. Abweichungen von dieser Ordnung können als Absonderlichkeiten bei Fachmännern leicht Anstoss erregen.

In den Werken älterer Meister, auch Beethoven's, findet man indessen nicht selten andere Partiturordnungen, hauptsächlich eine der beiden hier nebeneinandergestellten:

Violino I	Timpani
Violino II	Trombe
Viola	Corni
Flauti	Flauti
Oboi	Oboi
Clarinetti	Clarinetti
Fagotti	Fagotti
Corni	Violino I
Trombe	Violino II
Timpani	Viola
Violoncello e Basso	Violoncello e Basso

In beiden bilden die Holzbläser die Mitte, in der ersten wird das Quartett auseinandergerissen. Gelegentlich finden sich noch auffallendere Abweichungen z. B. in Mozart's C-dur-Symphonie, wo die Fagotts zum Bass gestellt werden, in Spontini's Opern, wo die Bratsche auch

noch von den Geigen getrennt wird, und die Mitte der Partitur einnimmt u. a. Nicht alle solche Abweichungen werden Folge einer besonderen Absicht des Componisten sein. Manche werden ihren Ursprung einem äusseren Zufall oder der Nachlässigkeit des Herausgebers danken.

Veränderung der Partiturordnung der Werke klassischer Meister in neuen Ausgaben ist zu verwerfen.

§ 55.

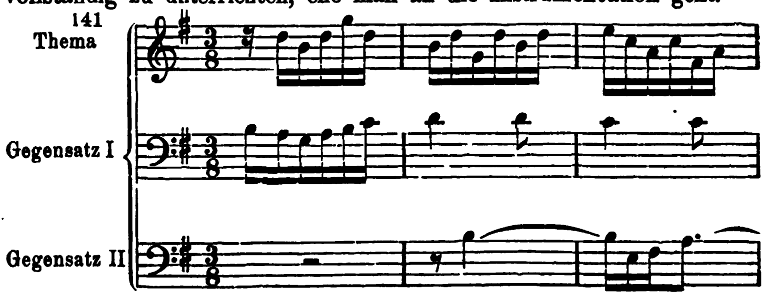
Die Fuge.

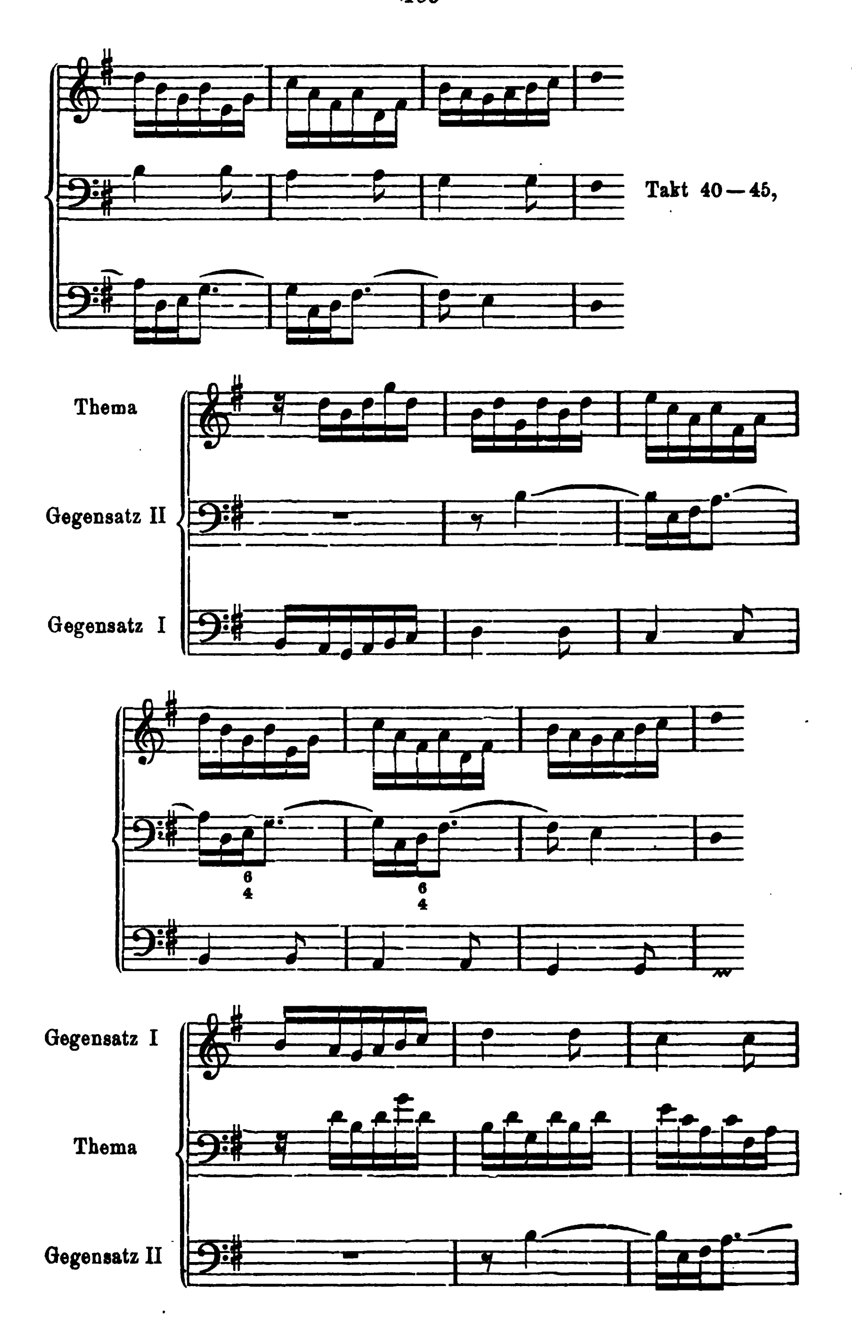
Vierte Aufgabe.
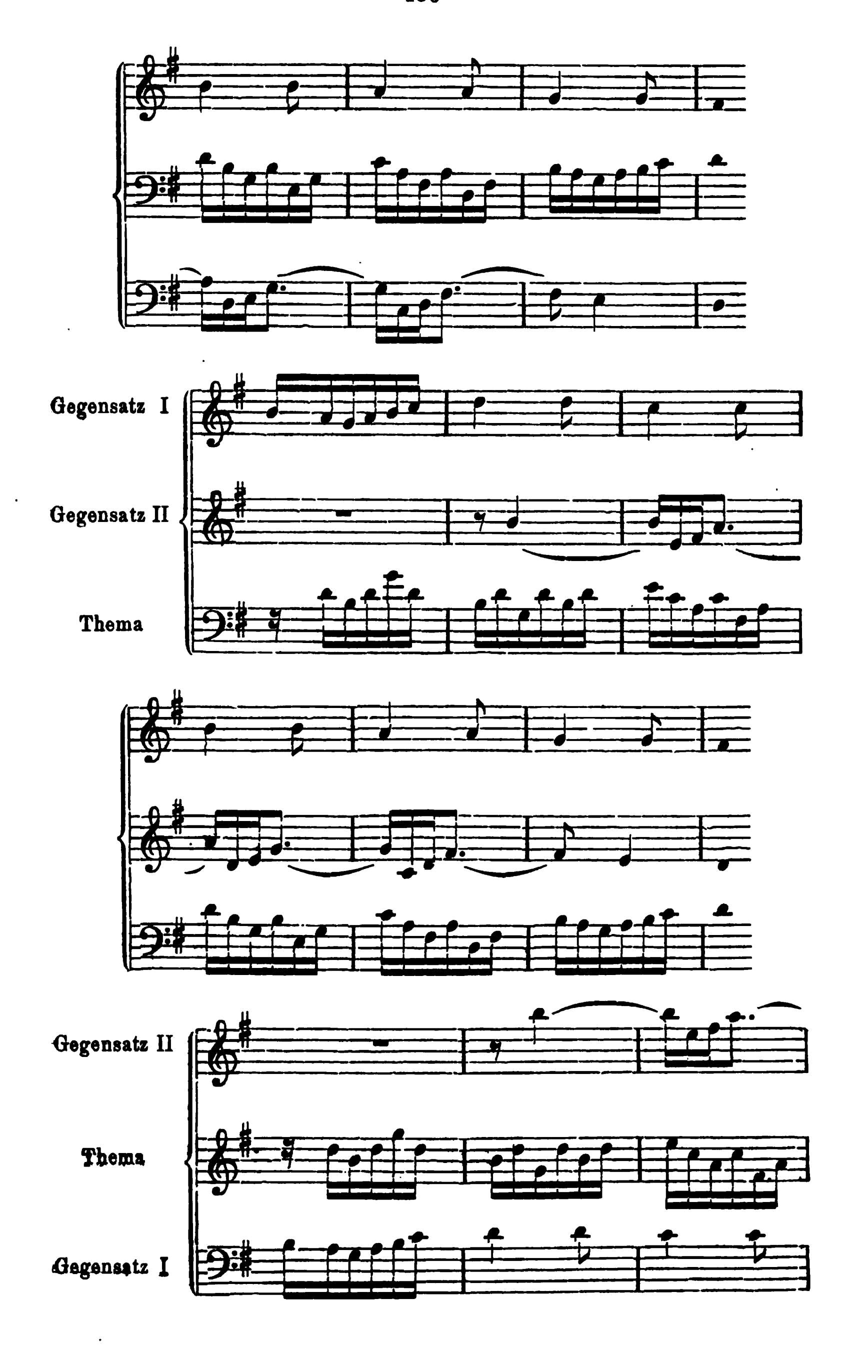
Eine Fuge für das grosse symphonische Orchester zu instrumentiren.
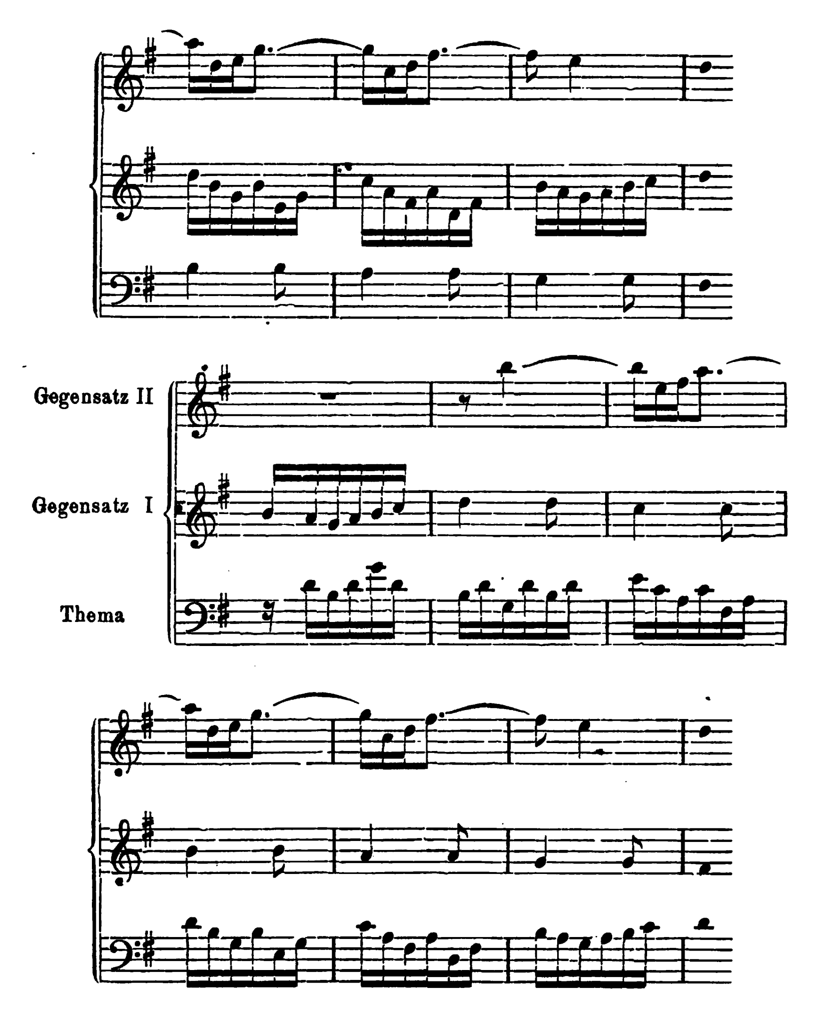
Der wesentliche Unterschied der symphonischen Behandlung des Orchesters von der bisherigen Instrumentationsweise beruht in der Selbständigkeit der einzelnen Organe des Orchesters, welche durch keine Art von Schablone, sondern nur durch die Idee der Composition beschränkt wird. Desshalb eignet sich auch die Fuge, in welcher die grösste Selbständigkeit der Stimmen herrscht, am besten zur Einführung in die symphonische Instrumentation.

Bach's G-dur-Fuge, $^3/_8$ Takt, aus dem zweiten Theil des wohl temperirten Klaviers ist eine einfache dreistimmige Fuge, aber sie lässt Umkehrung des Themas und der beiden Gegensätze zu, wenn sie auch nicht grade darauf angelegt zu sein scheint, wie der Quartsextaccord des Ggs. I im Bass zeigt. Hier folgt Thema und Contrapunkt der G-durfuge nebst Umkehrungen. Zwar haben dieselben in der kurzen Fuge eine sehr beschränkte Anwendung gefunden, doch ist es von Wichtigkeit, sich über ihre contrapunktische Beschaffenheit vollständig zu unterrichten, ehe man an die Instrumentation geht.




Takt 40—45,
Thema
Gegensatz II
Gegensatz I
6
4
6
4
Gegensatz I
Thema
Gegensatz II


Gegensatz I
Gegensatz II
Thema
Gegensatz II
Thema
Gegensatz I
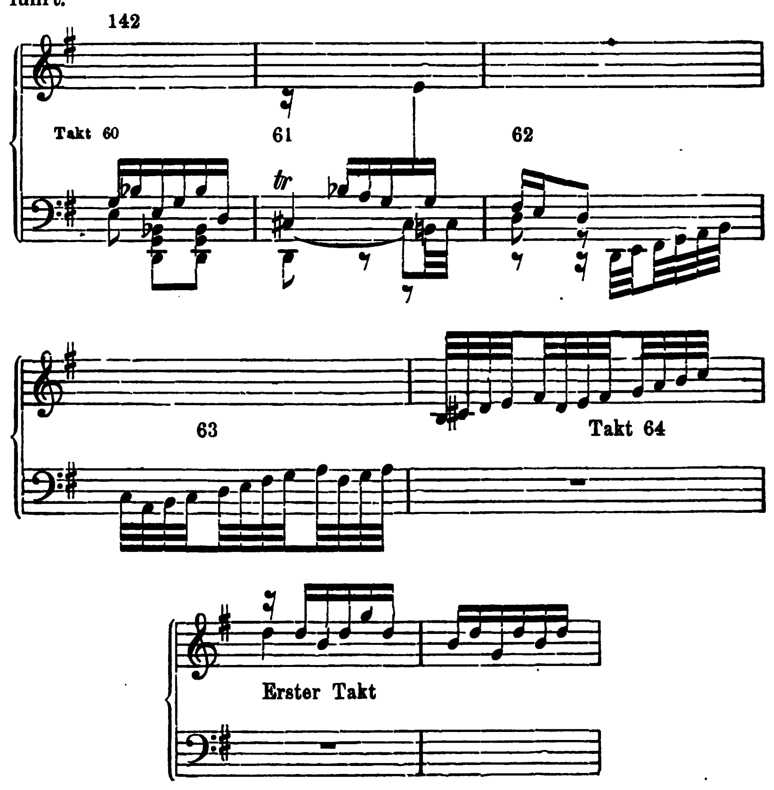


Aus der Zulässigkeit dieser contrapunktischen Combinationen ergibt sich für die Instrumentation zunächst der Vortheil, dass man Verdoppelungen der Melodien in beliebigen Octaven, nach oben oder unten, anwenden kann, ohne in Satzfehler zu verfallen.

Der erste Schritt zur Arbeit bei dieser wie bei allen folgenden Aufgaben, in denen der junge Componist als Instrumentator ganz selbständig dasteht, ist nun die Feststellung eines Planes, der die Ausführung im Ganzen betrifft.

Der Charakter der Fuge deutet auf ein sehr lebhaftes Tempo: Allegro vivace bis Presto. Wir wählen das erstere.

Zu grosser Kraftentfaltung bietet die Fuge dagegen keine Gelegenheit, denn das kurze Musikstück, welches kaum zwei Minuten dauert, huscht so behende dahin, dass man es am liebsten durchweg *piano* behandeln möchte. Den Gedanken an eine Verstärkung des Orchesters geben wir also von vorn herein auf, wir werden Mühe genug haben in aller Geschwindigkeit die Organe unseres Orchesters gehörig zur Geltung zu bringen.

Ist aber das Werk für den Vortrag durch ein Orchester überhaupt nicht allzu kurz? — Ja! und diesem Missstand werden wir durch eine Wiederholung mit gesteigertem Instrumentalcolorit abhelfen, welche vom vollendeten vierundsechszigsten Takt in den ersten zurückführt.



Die in dem Werke vorherrschende grosse Beweglichkeit weist den Hauptantheil natürlich dem Streichquartett zu, in welchem ebenfalls gegen den Ton die Bewegung vorherrscht.

Allerdings ist jedes Blaseinstrument technisch hinreichend befähigt, sowohl das Thema, wie die Contrapunkte, und alle in der Fuge vorkommenden Passagen auszuführen, und zwar in jeder verlangten Vortragsweise; wo man aber das Streichquartett einmal zur Verfügung hat, gibt man diesem natürlich, als dem vorzugsweise dazu berufenen Organ, die derartigen Figuren; den Hörnern und Trompeten aber entzieht man sie ganz, als ihrem aesthetischen Charakter widersprechend; Holzbläsern aber gibt man figurirte Sätze nicht gern ohne nachdrückliche Unterstützung des Quartetts, weil sie ohne diese leicht in eine bedenkliche Aehnlichkeit mit der Drehorgel verfallen. Es war unbedingt nöthig, dies hier auszusprechen, um dem Anfänger eine sehr unliebsame Erfahrung zu ersparen. Wir werden den Holzbläsern hiernach zwar den Antheil an der Figuration nicht versagen, aber in jedem Falle, durch Verbindung mit dem Streichquartett oder einzelnen Organen desselben, jene gefährliche Reminiscenz vermeiden. Wohlgemerkt ist hier nur von figurirten Sätzen die Rede.

Da wir nun das Werk in beinahe verdoppelter Ausdehnung vor uns haben, so werden wir uns die Steigerung zu einem längeren *forte* mit möglichster Betheiligung aller Orchesterelemente nicht versagen. Wir werden das erste Mal das Ganze in vorherrschendem *piano* möglichst durchsichtig zu halten suchen, die Zweiunddreissigstel-Passage (Takt 64) zu einem grossen *crescendo* benutzen, mit diesem in den Anfang zurück und in ein *forte* der Holzbläser (mit dem Thema) führen, welchem wir die nöthige Unterstützung des Streichquartetts dadurch verschaffen, dass wir den ersten Gegensatz dem Streichquartett zuertheilen, und zwar in der Gestalt, wie er Takt 9—14 auftritt.

Dieses *forte* werden wir steigern bis zum Eintritt des Themas im Bass (Takt 13—21), welchen wir dem vereinigten Streichquartett *ff* geben, dasselbe vielleicht noch durch ein oder das andere Holzinstrument verstärkend. Nach den Trillern (welche auf verdoppelte Holzbläser hinweisen), wird ein allmähliges *diminuendo* zu dem Schlusse im *pp* führen, auf welchen die Bach'sche Composition mit Entschiedenheit hinweist.

Diesen Plan wird der junge Instrumentalcomponist sich in einem Exemplar der Bach'schen Fuge notiren, vielleicht noch gelegentliche

Notizen über die Ausführung von Einzelheiten hinzusetzend. Erst wenn er von der Ausführung im Ganzen und ihrer Orchesterwirkung ein hinreichend deutliches Bild in der Phantasie zu haben glaubt, wird er mit der Ausarbeitung beginnen. Diese folgt dann dem Verlaufe der Composition. Diesen Instrumentationsplan, der jeder Ausarbeitung vorangehen muss, und der bei umfassenden Werken, wie ganzen Opern und Oratorien, noch viel weniger zu entbehren ist, theilen wir der Raumersparniss wegen hier nicht in Noten mit. Er ergibt sich aus dem Vorgetragenen von selbst, und im Besitz des wohltemperirten Klaviers wird sich ja jeder strebsame Musiker befinden.

NB. Die Praeludien Bach's eignen sich viel weniger zur Instrumentation, weil sie ganz und gar auf dem Fingersatz des Klavierspielers beruhen. Die meisten derselben bedürften also zur Instrumentirung einer völligen Umarbeitung, gleichsam Umdichtung, während in den Fugen nur Zusätze erforderlich sind. Das populär gewordene „Praeludium von Bach" von Charles Gounod, ist eine von letzterem, auf Grund des ersten Praeludiums im wohltemperirten Klavier, erfundene Melodie von ganz modernem, überschwänglich sentimentalem Charakter, die übrigens in der ganzen musikalischen Welt günstigste Aufnahme gefunden hat. Diese dem vielbegabten Autor zu bemängeln, soll durchaus nicht unsere Sache sein.

Wir beginnen jetzt die Ausführung.
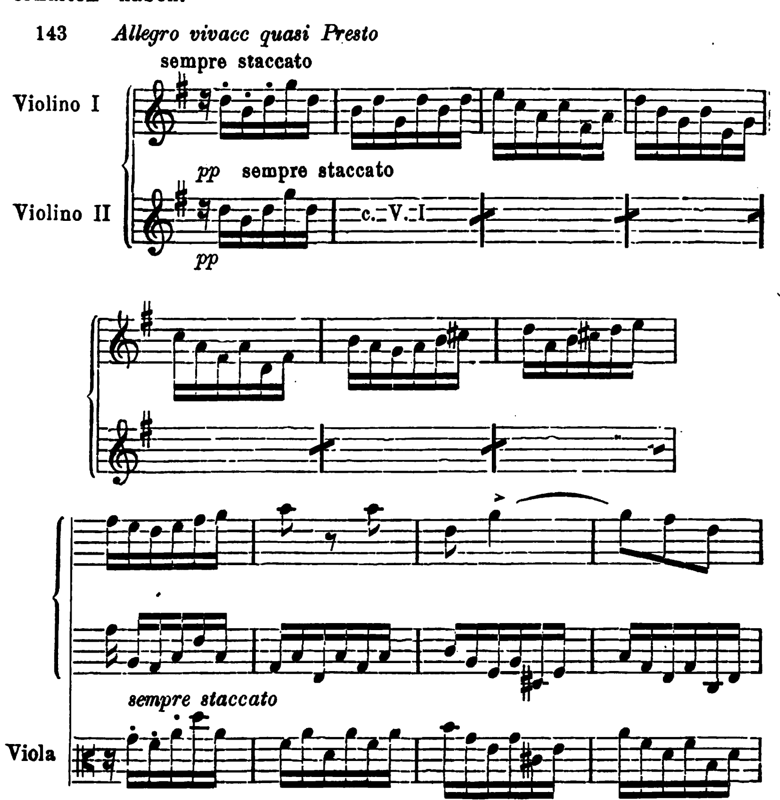
Dass die erste Durchführung (Takt 1 bis 23) ausschliesslich dem Streichquartett angehört, kann nach dem bisher Vorgetragenen nicht zweifelhaft sein. Einführung der Blaseinstrumente in dieselbe hiesse sich vorzeitig eines Mittels der Steigerung und Abwechselung berauben.
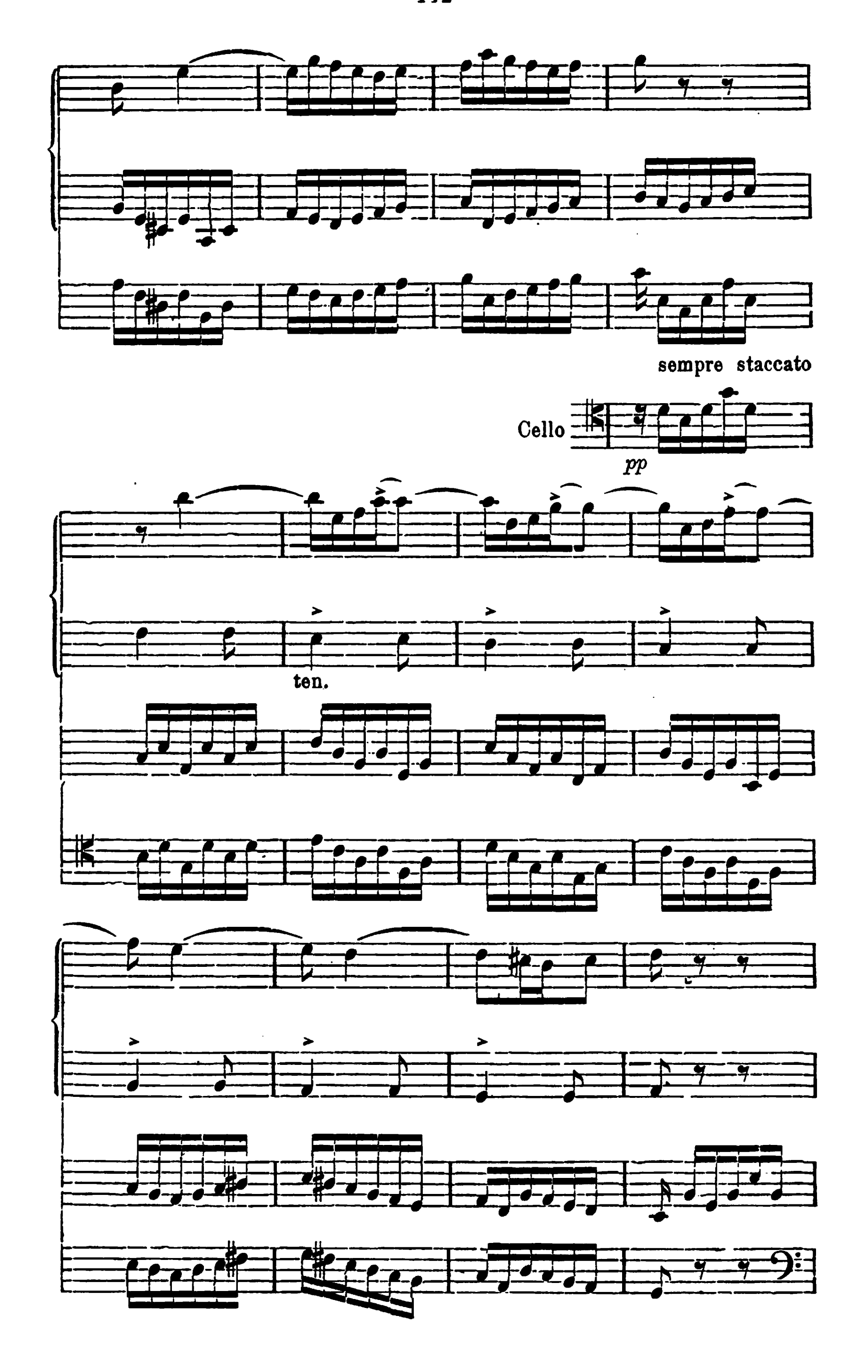
Wir lassen also die erste Geige mit dem Thema in der Lage des Originals staccato *pp* beginnen. Dann wird die zweite Geige mit der Nachahmung folgen, endlich die Bratsche, und die Durchführung wäre beschlossen, ohne dass die Bässe des Quartetts (Violoncell und Contrabass) zur Anwendung gekommen wären. Gegen diese Weise liesse sich nichts einwenden. Der Contrabass scheint ohnehin für den Vortrag des Themas im *pp* staccato nicht geeignet. Aber wenigstens das Cello könnte sich doch schon bei der ersten Durchführung betheiligen, indem es die Bratsche im Einklang verdoppelt, und dadurch gleichzeitig dem Thema, gegenüber dem Contrapunkte der Oberstimmen, mehr Bedeutung verleiht.

Daraus würde sich aber wieder eine Ungleichmässigkeit im Vortrag des Themas ergeben, zumal der dritten Anführung desselben eine so schallkräftige Stimme, wie das Cello, zu Hülfe kommt. Wir entschliessen uns desshalb, die Verdoppelung im Einklang jeder Anführung des Themas zu Gute kommen zu lassen, fügen der ersten Geige zu Anfang die zweite hinzu, vereinigen zur zweiten Anführung: zweite Geige und Bratsche, zur dritten: Bratsche und Violoncell. Somit vereinigen sich zur ersten Durchführung die vier Stimmen des Streichquartetts, wenn auch ohne Unterstützung des Contrabasses.

Dass die Contrapunkte dabei, gegenüber dem verdoppelten Thema, nur einfach besetzt sind, ist ihrem Verhältniss zu diesem nicht unangemessen, thut auch ihrer Wirksamkeit um so weniger Eintrag, als sie in ihrer höheren Lage hinreichenden Ersatz für diese Einbusse erhalten haben.
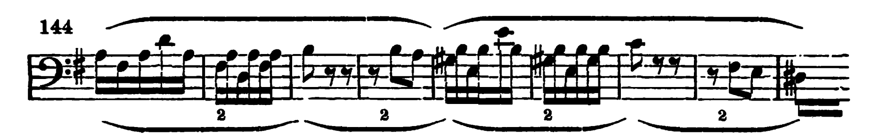
143




sempre staccato
Cello
pp
ten.
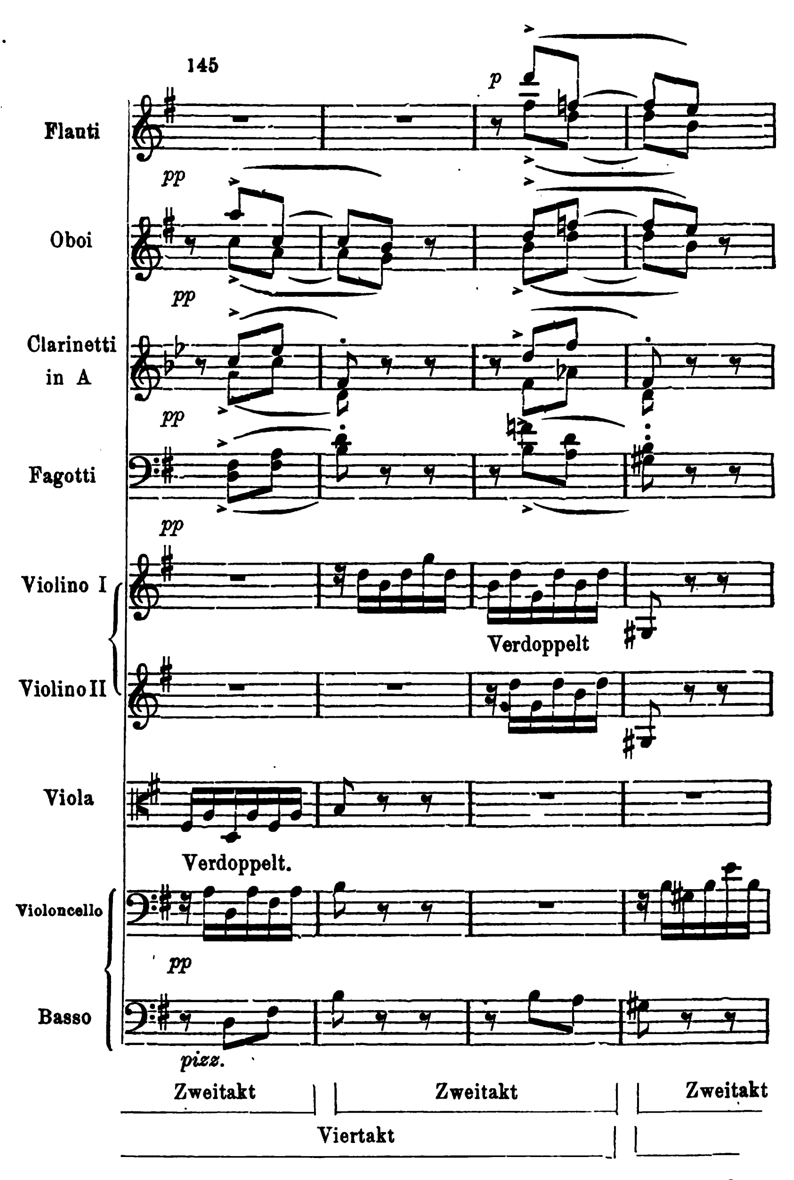
Das Achtelmotiv, welches Bach jetzt in der rechten Hand des Klaviersatzes bringt, eignet sich so sehr zu Einführung der Holzbläser, als wäre es für diese geschrieben. Gegenüber den Verdoppelungen des Streichquartetts in der ersten Durchführung erscheint auch für die Einführung der Bläser ein vollerer Satz nothwendig. Wir müssen aber beim Gebrauch derselben auch die Form dieses Zwischensatzes in Betracht ziehen.

Auf den ersten Blick scheint dieser aus fünfmal zwei Takten zu bestehen (vgl. Formenlehre § 1—3). Wir bemerken aber alsbald, dass in den ersten acht Takten desselben die Zweitakte sich zu Viertakten verbinden, aus vier mal zwei: zwei mal vier Takte werden, genauer: 2×(2×2) Takte. Schon die Bewegung des Basses charakterisirt diese Eintheilung.
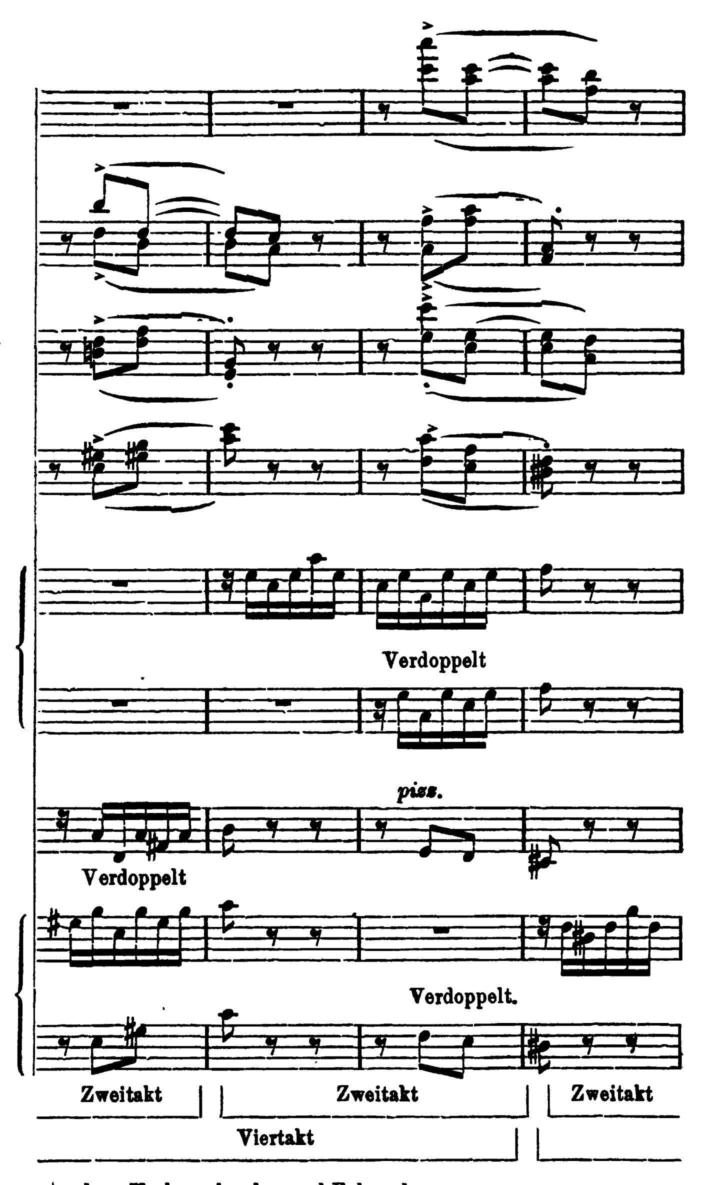


Hiernach müssen wir diese Takte so ausarbeiten, dass sie auch in instrumentaler Hinsicht sowohl 4×2 wie 2×4 Takte bilden. Dies erreichen wir durch eine kleine Abwechselung der Instrumentation innerhalb der vier Takte. Wir lassen z. B. im ersten Zweitakt Oboen, Clarinetten und Fagotts eintreten, im zweiten fügen wir diesen noch die Flöten mit deutlich hervortretendem hohen Einsatz hinzu, und wiederholen dieses Verfahren in der zweiten Gruppe von vier Takten.

Die Figuration, welche dem Thema entlehnt ist, überlassen wir der Abwechselung der Streichinstrumente, bald einzeln, bald verdoppelt, und fügen diesen, als Gegengewicht gegen die hinzugetretenen Bläser, eine Stimme des Contrabasses *pizzicato* hinzu, welche zugleich die metrische Eintheilung des Sätzchens durch ihr: Aufwärts, Abwärts, Aufwärts, Abwärts noch deutlicher hervorhebt.



Die ersten und letzten Zwei- und Vier-Takte ergänzen sich

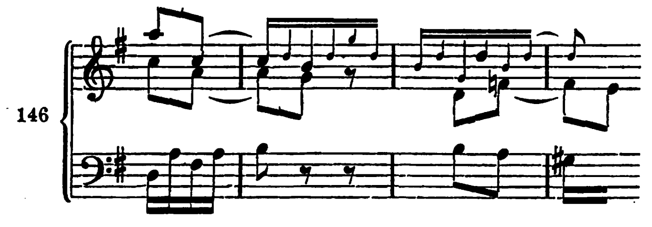


aus dem Vorhergehenden und Folgenden.

Wie aber haben wir aus dem leichten dreistimmigen Satz Bach's alle diese Stimmen gewonnen? Diese Frage muss hier ein für allemal für alle ähnlichen Aufgaben beantwortet werden.
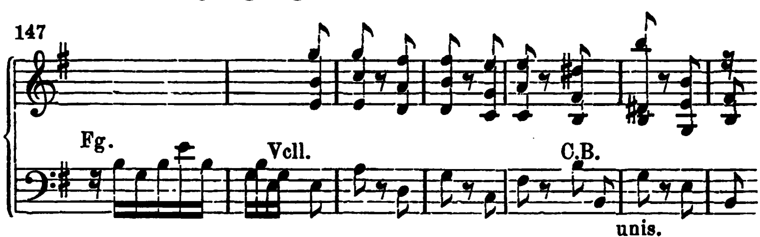
Die Rücksicht auf den Fingersatz des Klavierspielers macht es in allen Klaviercompositionen nöthig, gewisse Momente des Satzes, besonders mehrstimmige und contrapunktische, nur anzudeuten, nicht niederzuschreiben, um den Ausführenden nicht zu beirren. Ja, diese Rücksicht führt in contrapunktisch gearbeiteten Werken nicht selten so weit, dass der Componist Nebenstimmen und Motive versetzt, umkehrt, umgestaltet, sogar ganz fallen lässt. Bei Umarbeitung für ein anderes Organ, welches nicht mit denselben Schwierigkeiten zu kämpfen hat, ist es nun Aufgabe des feinsinnigen Musikers, solche nur angedeuteten, umgestalteten, oder unterdrückten Motive herauszuhören und zur Geltung zu bringen. Ohne Zweifel kann man darin zu weit gehen, anstatt aus der Originalcomposition heraus, in diese hinein hören, und zwar, nach Geschmacksrichtung, Laune und Willkür, etwas, was gar nicht hinein gehört. Entbehren kann man aber diese Umdichtung des innerlich nachschaffenden, — nicht mechanisch nachschreibenden, — Geistes durchaus nicht, weder für die Umarbeitung (Arrangement) vorhandener Originalcompositionen, noch für das höhere und bessere Verständniss derselben überhaupt. Grade beim Instrumentiren grosser Meisterwerke erhalten wir oft ganz neue, bisher ungeahnte Aufschlüsse über den technischen und aesthetischen Inhalt derselben.

In den vorliegenden 8 Takten hat sich der Satz der Bläser aus den grossen Noten des folgenden Bach'schen Klaviersatzes ergeben:
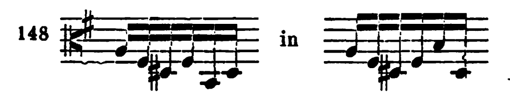


Das Uebrige ist Verdoppelung oder harmonische Füllstimme in melodisch gewandter Form, wie es der symphonischen Instrumentation zukommt. Aus dem vollen Satz der Bläser ergab sich das Bedürfniss, dem Streichquartett ein neues Element in dem Pizzicato des Basses hinzuzufügen. Die Töne dazu ergab die Stimme des zweiten Fagottes.

Die Einführung in die zweite Durchführung und diese selbst bleibe dem Schüler überlassen. Sie bringt das Thema einmal in E-moll, einmal in H-moll. Der Satz für Holzbläser wäre vielleicht nicht unpassend: das Thema in der Unterstimme Fagott I Solo: staccato und piano, die Oberstimme (Gegensatz II) erste Oboe, in der höheren Octave durch erste Flöte verdoppelt, die Mittelstimme (Ggs. I) beide Clarinetten unisono. Jetzt ist aber ein Gegengewicht des Streichquartetts unentbehrlich geworden; dasselbe muss nachdrücklich, aber einfach harmonisch-rhythmisch unterstützend sein, weil die Bläser den ganzen Satz schon enthalten. Folgende Fassung etwa würde diesen Anforderungen genügen:
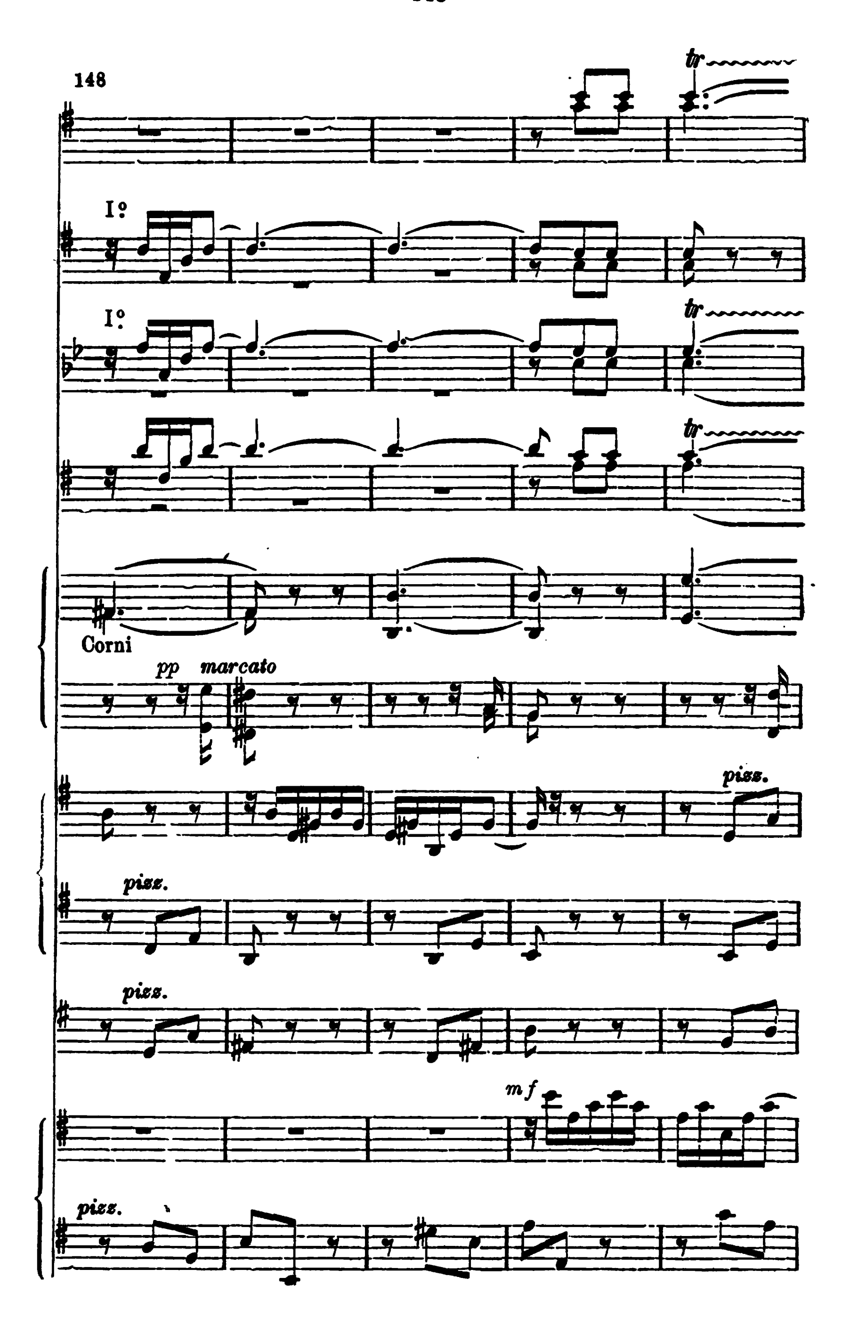


Vielleicht wäre es aber auch angebracht, das Staccato des Fagotts durch Violoncell oder Bratsche im Einklang zu unterstützen? Der Bratsche? Woher sollte wohl diese das H nehmen? Um eines einzigen kurzen Tones, wie hier des Sechzehntels H, willen braucht man noch nicht auf die Anwendung eines Instrumentes zu verzichten, wenn andere Gründe für dasselbe entscheiden. Man erlaubt sich dann lieber eine geringfügige Abänderung, hier z. B.
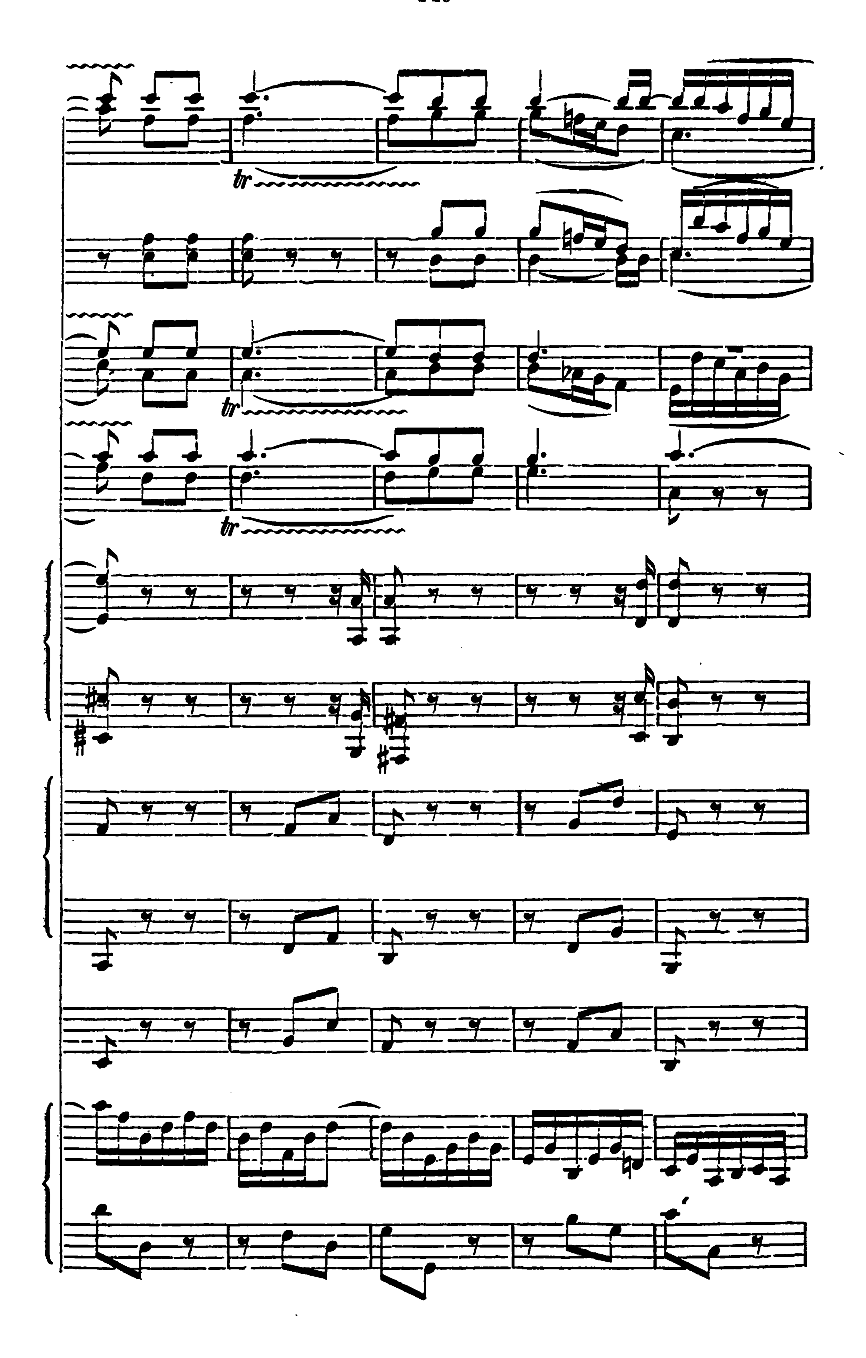


Die folgende Anführung könnte etwa das Thema in H-moll der ersten Clarinette, die Unterstimme (Ggs. I) dem ersten Fagott, die Mittelstimme Bratsche und Cello im Einklang ertheilen, womit aber nur ein Rath, keine Anweisung gegeben werden soll.

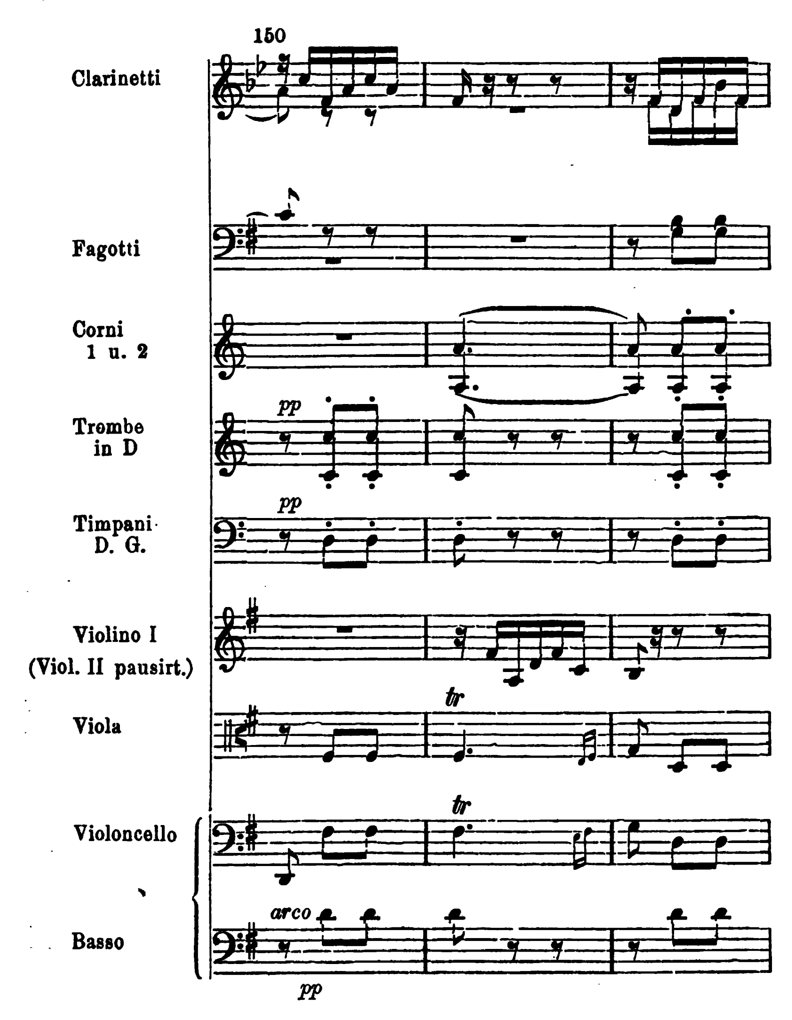
Zu einer schicklichen Einführung der Hörner, (der Trompeten und Pauken noch gar nicht zu gedenken,) hat sich bisher keine Gelegenheit geboten. Es ist jetzt die höchste Zeit, dieselbe zu bewirken. Der nächste Zwischensatz soll dazu dienen.

Dieser Zwischensatz bildet, bald modulirend, bald leitereigen, eine Sequenz durch den Quartenzirkel von fünf Stellen, in fünf mal zwei Takten. Diese triviale Grundlage dient aber hier einem reizvollen Spiel der Stimmen, welches uns zur Einführung unserer 4 F-Hörner, und der Verbindung derselben mit den Holzbläsern und dem Streichquartett, etwa in folgender Weise veranlasst:


148
I°
I°
tr
Corni
pp
marcato
pizz.
pizz.
pizz.
mf
pizz.
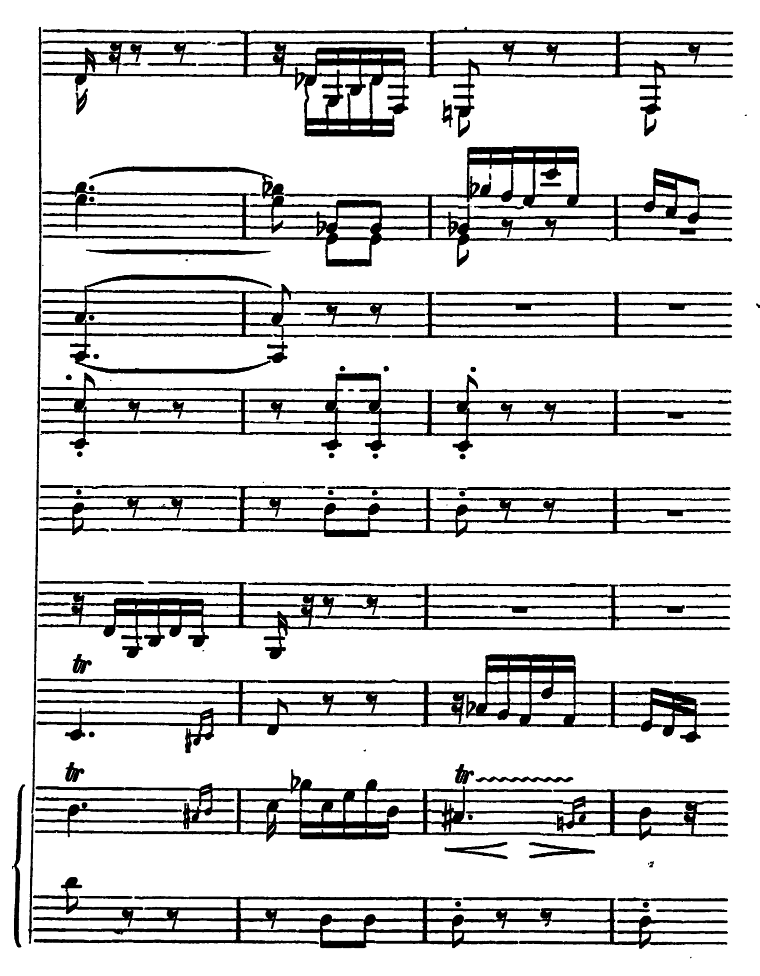

tr
tr
tr

Man sieht hier die dem ersten Thema angehörige Hauptfigur anfangs zwischen Holzinstrumenten und Violine abwechseln, wozu der Haltetakt Anlass gab, dann in die Cellostimme übergehen, und den ganzen Umfang derselben bis zum tiefen C durchmessen. Das zweite Horn gibt dabei den bedeutungsvollen Hülfston, der alle zwei Takte einschlägt, das erste Hornpaar verhält sich erst als Füllstimme, nimmt dann an dem Nachschlag des zweiten Hornes Theil, dem es durch das Intervall der Secunde in zwei Octaven eine gewisse Rauhigkeit verleiht. Die Triller konnten nur den Holz-Bläsern in Verdoppelung zufallen, der freie Theil des Streichquartetts verhält sich rhythmisch-harmonisch den Bass unterstützend.
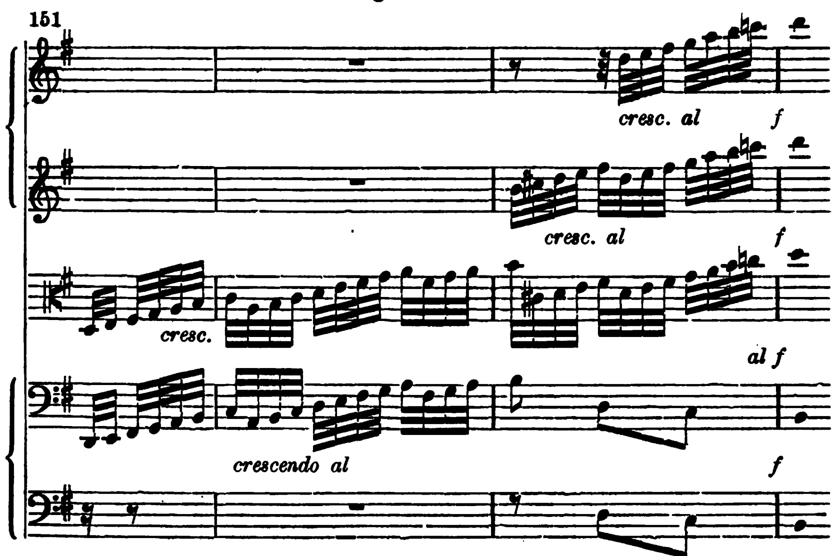


Vergessen wir nicht, dass wir uns noch immer im *pianissimo staccato* befinden.

Mit dem nächsten Takt beginnt nun ein Orgelpunkt, der uns endlich Gelegenheit geben soll, auch unsere bisher zurückgehaltenen Trompeten und Pauken im *pianissimo* einzuführen, indem sie den nachschlagenden Bass, (die Trompeten in der höheren Octave,) verdoppeln. Diese Stimmen treten keineswegs zur Verstärkung des Satzes ein, einer solchen bedarf es hier durchaus nicht, um so weniger, als wir ja im *pianissimo* verbleiben, sie sollen vielmehr dem Orchester eine neue Klangfarbe, einen neuen Reiz des Colorits zuführen, und darauf aufmerksam machen, dass uns noch neue Elemente des Orchestersatzes zu Gebote stehen.



Jetzt beginnt die beim Entwurf des Planes schon besprochene Zweiunddreissigstel-Passage, mit welcher uns das Streichquartett in's *Forte* und in den Wiederanfang hineinführt:



Die so eingeleitete Wiederholung der ersten Durchführung im *Forte* soll der Schüler benutzen, die Mächte des Orchesters in's Treffen zu führen. Ohne hier bestimmte Vorschriften zu geben, stellen wir beispielsweise folgenden Entwurf auf:

Dux. { Thema: Flöten à 2 in der höheren Octave, Oboen à 2, Clarinetten à 2 unisono.
Gegensatz: Violinen unisono, Bratschen in der tieferen Octave, an die letzten Töne des letzten Beispiels unmittelbar anknüpfend. Der Gegensatz wird in der syncopirten Form gebraucht, in welcher er zuerst auftritt.

Comes { Thema: Geigen und Bratschen, eine Oboe, ein Fagott.
Gegensatz: Clarinetten, Trompeten, (mit vereinfachter Rhythmik am Schluss,) Violoncelle.

Die übrigen Instrumente verhalten sich in leichter durchsichtiger Rhythmik harmonisch stützend.

Dux Fortissimo { Thema: Das ganze Streichquartett und Fagotts.
Gegensatz I: Oboen, Hörner.
Gegensatz II: Flöten, Clarinetten.

Die übrigen, wie oben.

Das Unisono des Streichquartetts in lebhafter Figuration ist einer der mächtigsten Factoren der Orchesterwirkung, und von allen grossen Meistern auf das Erfolgreichste angewendet worden. Erwähnt sei hier der wuchtige Anfang des D-moll-Concertes von Bach und der Chor: Ne absorbent eas tartarus in Mozart's Requiem, denen sich zahlreiche andere Beispiele der Classiker an die Seite stellen lassen.

Alles folgende bis zum Orgelpunkt wird sich im Forte halten, im Verhältniss zum ersten Mal ein gesteigertes Colorit zeigen (Verdoppelung, grössere Betheiligung der Elemente des Orchesters,), ohne jedoch immerwährend alle Instrumente zusammenwirken zu lassen. Die Triller der Holzbläser wird man mehr in die Höhe ziehen, und zwar theilweise durch Umkehrung, den grossartigen Gang des Violoncells in die Tiefehinab wird man durch Bratschen und Fagotts verdoppeln, um ihm gegen die höhere Lage und grössere Fülle des übrigen Orchesters das nöthige Gegengewicht zu verleihen.
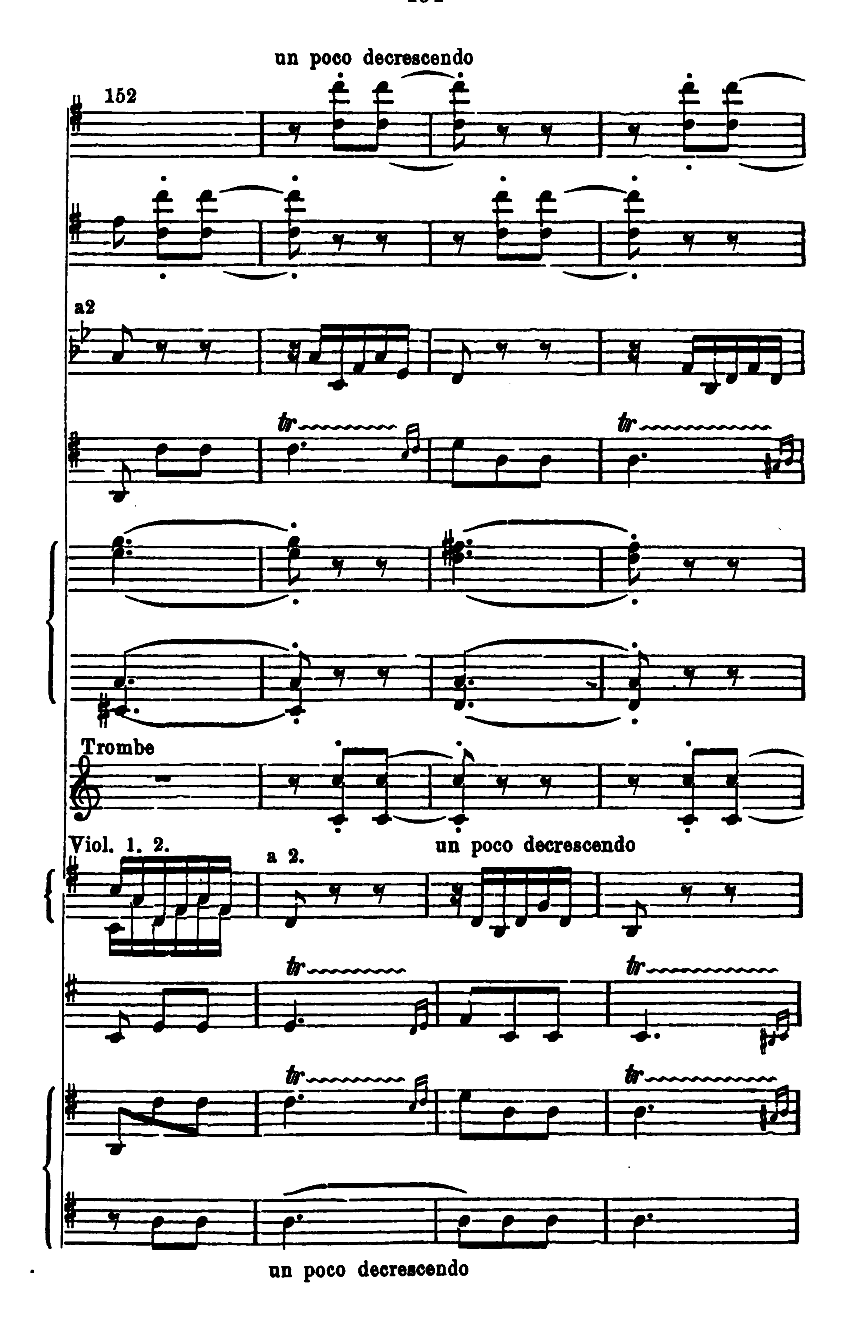
Mit dem Orgelpunkt beginnt nun das decrescendo, welches allmählig zum verklingenden Schlusse führt. Wir geben umstehend eine instrumentale Ausführung desselben.
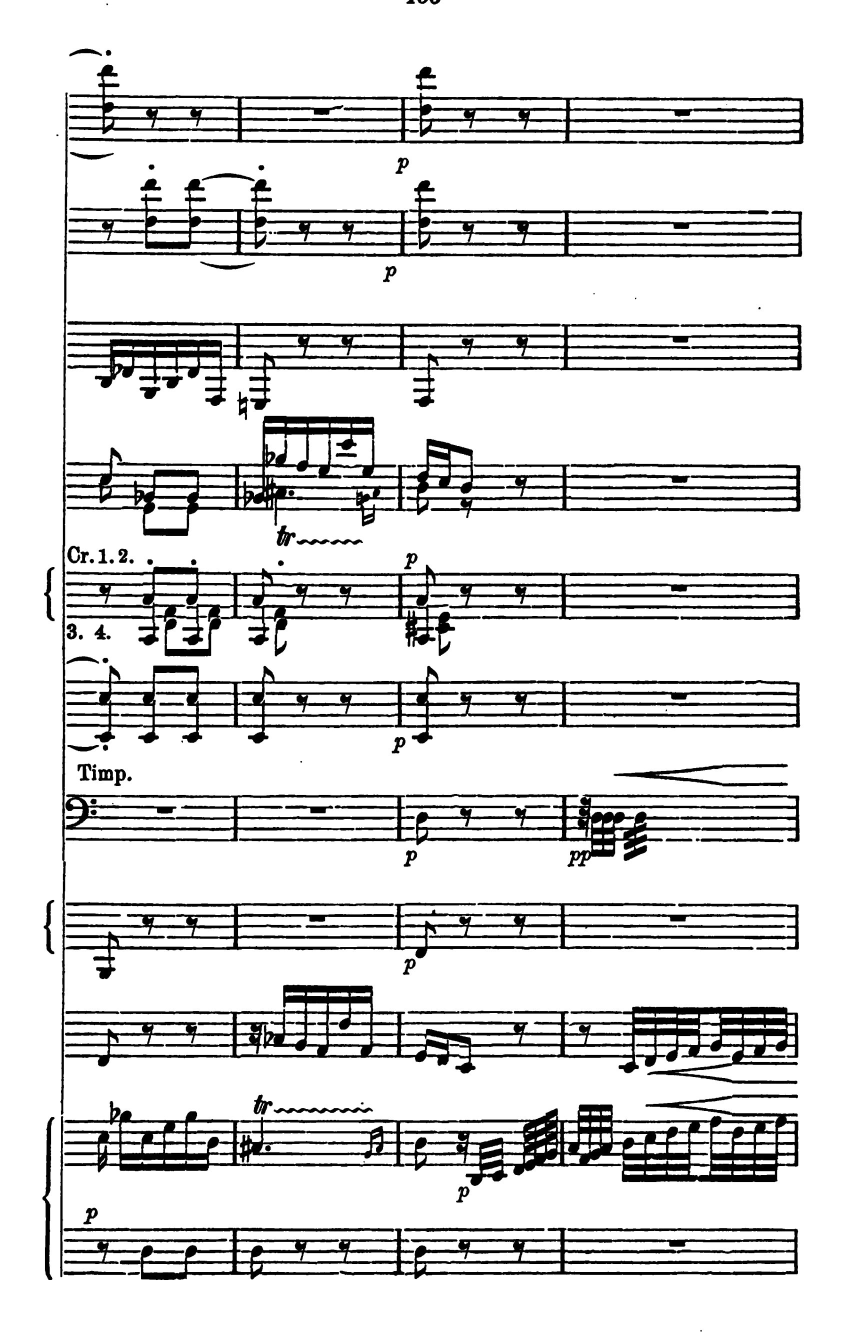
Violino I und II sind auf einer Zeile notirt, weil sie *unisono* spielen.
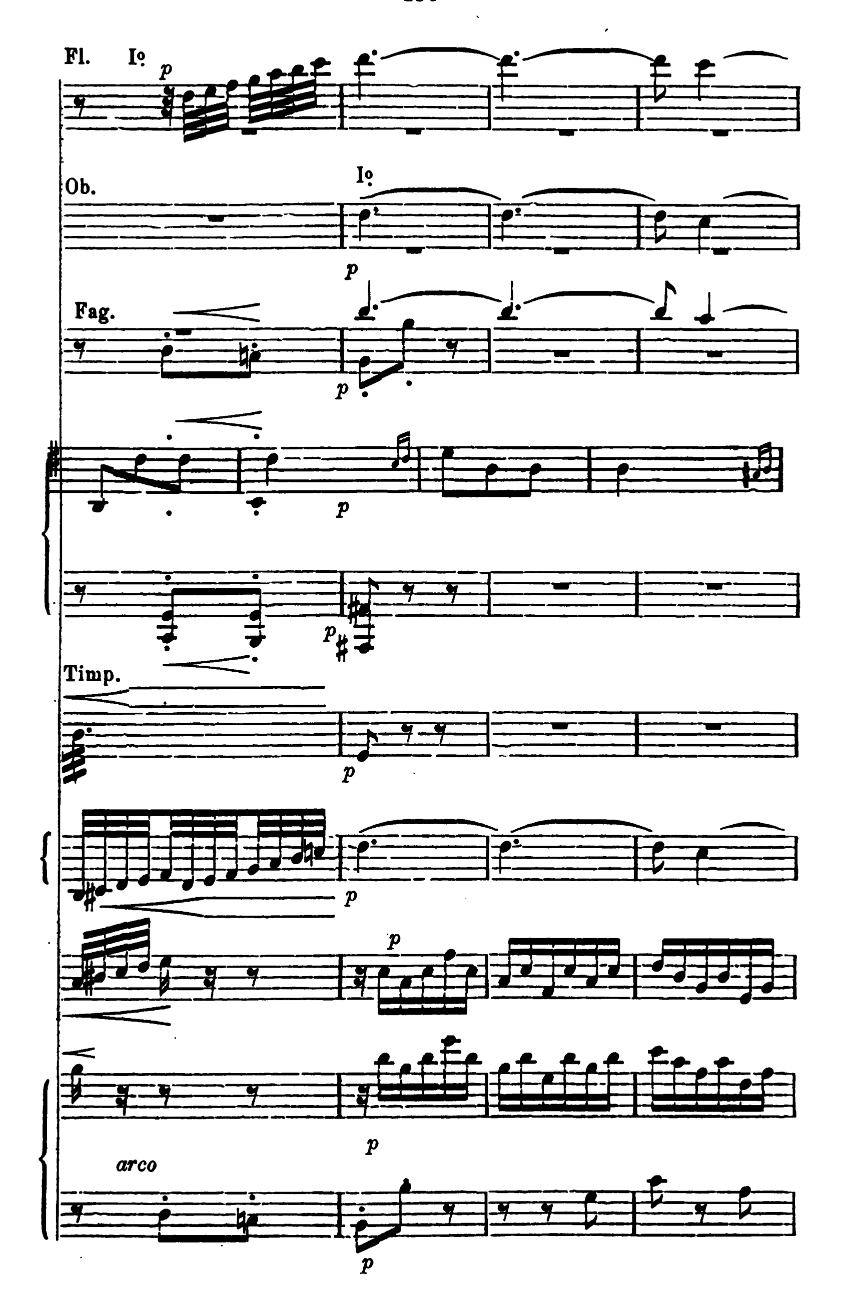
Der Schüler soll sich aber solche Zusammenziehungen zu Gunsten der Raumersparniss nicht erlauben, bevor er sich an das richtige Bild der regelmässig abgefassten Partitur gewöhnt hat.
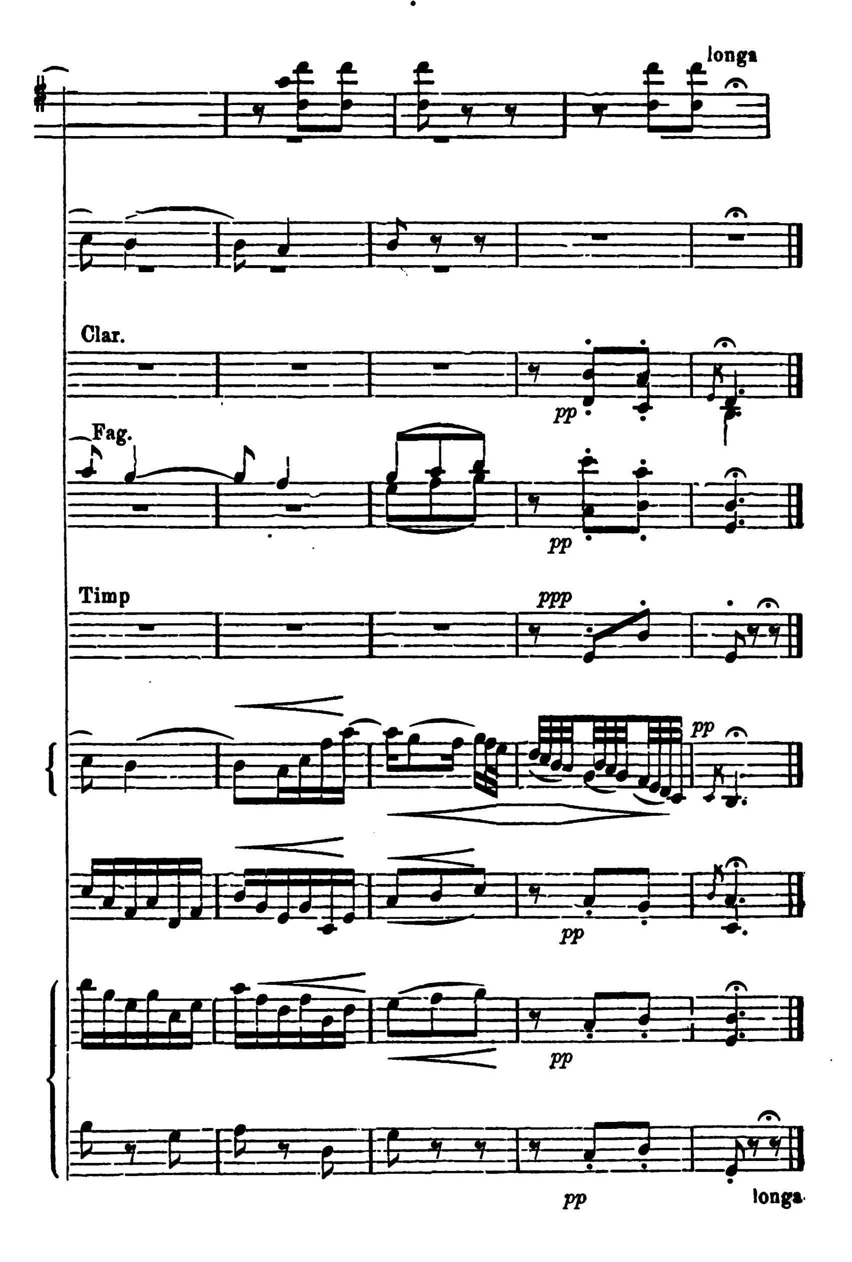
Seite 155 sind auch die vier Hörner auf eine Zeile gebracht, um für die Pauken Platz zu gewinnen.

Im Folgenden (S. 156, 157) verringert sich das Orchester allmählig, und schliesst mit der Vereinigung vou Streichquartett, Clarinetten, Fagott und Pauken.


un poco decrescendo
152
a2
tr
tr
Trombe
Viol. 1. 2.
a 2.
un poco decrescendo
tr
tr
tr
tr
un poco decrescendo


Cr. 1. 2.
3. 4.
Timp.
tr
p
pp


Fl.
I°
p
Ob.
I°
p
Fag.
p
p
p
Timp.
p
p
p
p
arco
p


longa
Clar.
pp
Fag.
pp
Timp
ppp
pp
pp
pp
pp
longa

Instrumentire nach vorstehender Anweisung die hier vorliegende Fuge und einige andere des wohltemperirten Klaviers.

Empfohlen seien zur Ausarbeitung die Fugen: I, 2, C-moll (Vgl. Contrapunkt und Fuge im freien Satz § 26), I, 3, Cis-dur, nach C-dur oder D-dur transponirt, I, 4, Cis-moll (Tripelfuge), I, 5, D-dur, I, 7, Es-dur, I, 10, E-moll (Zweistimmig), I, 15, G-dur, ohne indessen der eignen Neigung des jungen Componisten vorgreifen zu wollen. Auch die Fuge der chromatischen Phantasie bietet eine geeignete Aufgabe. Fugen eigner Composition sollen auch nicht ausgeschlossen werden, wenngleich diese hinter den Bach'schen Meisterwerken immer weit zurückstehen werden.

Fünfte Aufgabe.

Ein Scherzo symphonisch zu instrumentiren.

§ 57.

Das Scherzo.

Die Fuge eignete sich desshalb am besten zur Einführung in die symphonische Instrumentation, weil sie im schärfsten Gegensatz zu den im ersten Abschnitt behandelten Formen steht, dabei aber doch dem Orchestersatz die bestimmtesten Bedingungen stellt, und dadurch dem Anfänger nicht allzu grosse Selbständigkeit lässt.

Diese Selbständigkeit nun gestattet das Scherzo, während es andrerseits durch seine ursprüngliche Verwandtschaft mit dem Tanz eine gewisse Annäherung an die Aufgaben des ersten Abschnittes zeigt, und insofern durch diese einigermassen vorbereitet erscheint.

Die Tanzcompositionen des ersten Abschnittes liessen sich mit jedem musikalischen Stil vereinigen, mussten aber immer der Melodie und dem Tanzmetrum bei weitem überragende Bedeutung einräumen. Die Mittelstimmen waren schon durch ihre schwache Besetzung auf untergeordnetste Thätigkeit angewiesen, charakteristische Züge derselben waren nur durch mehrfache Verdoppelung vorübergehend zur Geltung zu bringen. Die Aufgabe des vorigen §: eine Fuge zu instrumentiren — trat dazu in den entschiedensten Gegensatz. Hier handelte es sich um die orchestrale Darstellung realer, gleichzeitig mit- und gegeneinander wirkender Stimmen, um eine Aufgabe, die in

der eigentlichen Symphonie zwar häufig aber nicht vorherrschend auftritt. Das Scherzo ist dagegen eine rein symphonische Form.

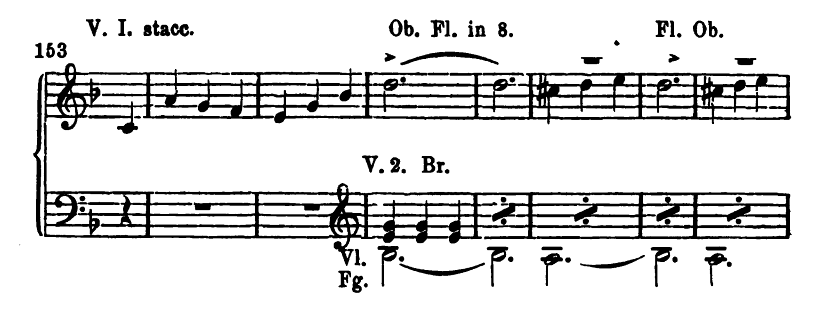
In der Regel gestaltet sich dasselbe aus zwei selbständigen, in sich als Musikstück abgeschlossenen Sätzen, Scherzo (Menuet) und Trio, welche ihre Selbständigkeit dadurch nicht einbüssen, dass sie gelegentlich durch motivirte Anhänge mit angemessenen harmonischen Modulationen in einander übergehen. Letzteres geschieht z. B. im Scherzo von Beethoven's A-dursinfonie. Der erste Satz schliesst in F-dur ab, führt dann in dreizehn Takten auf ein unisono A, welches als Dominante von D-dur in das Trio führt. Dieses schliesst ebenfalls in seiner Tonart vollkommen ab, und führt dann durch einen Anhang von 14 Takten mit harmonischer Trugfortschreitung in den ersten Satz zurück.

Wer nun derartige Sätze selbst componirt hat, und ihnen Berechtigung zu orchestraler Ausarbeitung zutraut, vielleicht bei ihrer Abfassung schon instrumentale Wirkungen im Auge gehabt hat, möge seine eigenen Arbeiten zur Lösung der vorliegenden Aufgabe verwenden.

Wer mit einem glücklichen, schnell bereiten Compositionstalent begabt ist, möge sich zu diesem Zweck ein derartiges Tonstück entwerfen, und beim Entwurf womöglich schon an Orchesterwirkung denken.

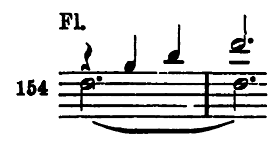
Anderen bieten sich hier zahllose Klaviercompositionen dieser Form, sowohl selbständige, wie in Sonaten und anderen zusammengesetzten Tonstücken vorkommende, dar. Es wird gut sein, solche zu wählen, in denen nicht der virtuose Klaviersatz eine hervorstechende Eigenthümlichkeit bildet, weil dieser der orchestralen Ausführung sehr grosse, oft fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegensetzt. Zur Instrumentirung solcher Sätze gehört immer schon ein sehr gewandter Meister des Orchesters, als welche sich z. B. Berlioz und Liszt in dergleichen Arbeiten gezeigt haben. Ganz verzichten soll übrigens kein Schüler auf die Ausarbeitung einiger Meistersätze von Beethoven, weil der Genius dieses Meisters hier dem Schüler in einem neuem Lichte erscheint, welches die Phantasie belebt und befruchtet. Auch stehen die eignen Arbeiten immer allzuweit gegen die Meisterwerke zurück.

Auch hier ist zunächst ein Instrumentationsplan zu entwerfen, und in der Partitur oder im Original mit wenigen Zeichen zu fixiren. Letzteres ungefähr so:



wobei man sich für Angabe der Instrumente der üblichen, auch in gedruckten Partituren häufigen Abkürzungen bedient. Natürlich behält man sich vor, bei der Ausführung zu ergänzen, zu streichen, in wichtigen Fällen zu ändern und zu verbessern.

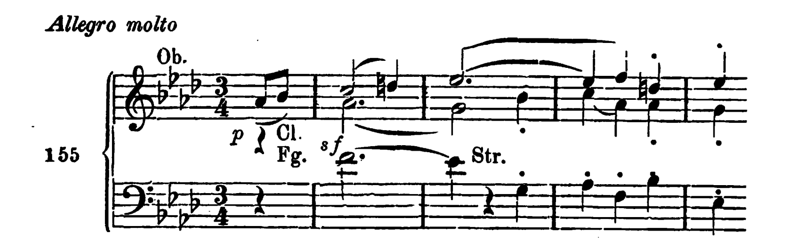
Beim Entwurfe notirt man auch gleich gute Einfälle in harmonischen, rhythmischen oder melodischen Zusatzerfindungen, in vorstehendem Sätzchen z. B., wenn es sich wiederholt, im vierten Takt ein Flöten- (Oboen-) Stimmchen, wenn es passend erscheint,
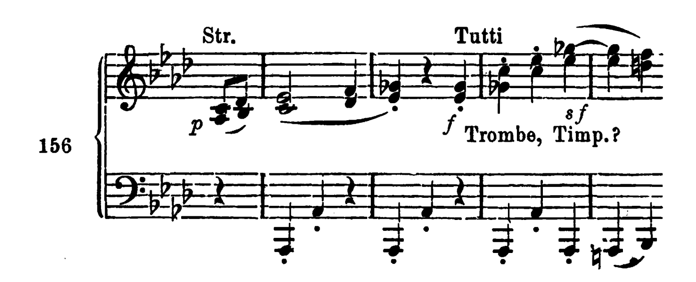


oder etwas — besseres

Der harmonisch-melodische Stil, der im symphonischen Scherzo vorherrscht, bietet zu all dergleichen Dingen dem Componisten viel mehr Gelegenheit, als die Fuge, natürlich muss man bedacht sein, durch Nebenerfindungen die Hauptsache nicht zu verdunkeln, womöglich nur solche bringen, welche zur Hebung derselben beitragen, oder sich ihr vollständig unterordnen.
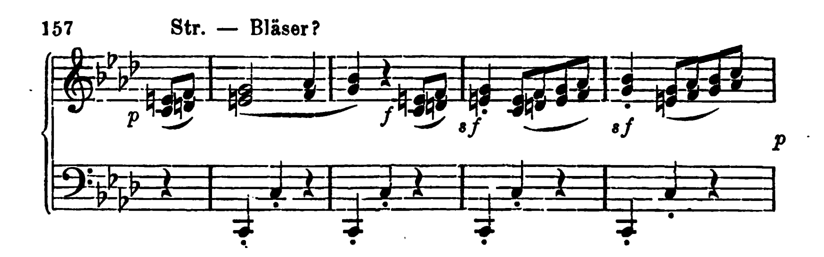
Nehmen wir an, wir hätten das Scherzo der Beethoven'schen As-dursonate op. 26 zu instrumentiren. Die instrumentale Steigerung ist in dem herrlichen Klaviersatz vollkommen vorgebildet. Der Anfang eignet sich für Holzbläser, die wir uns vorbehalten durch leichte Streichaccorde (auch wohl pizzicato?) rhythmisch zu unterstützen. Wir geben die Melodie der beiden ersten Takte der Oboe, welche von den Holzbläsern vorzugsweise befähigt ist, das *sf* des Klaviersatzes zur Geltung zu bringen.
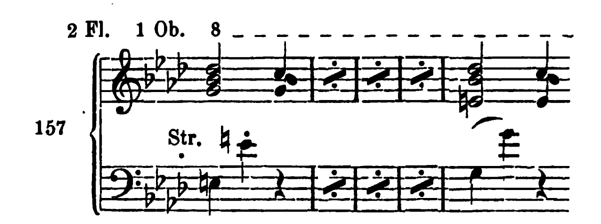


Die kurzen *piano*-Accorde der nächsten Takte überlassen wir dem *Staccato* des Quartetts, die Entscheidung über die Mitwirkung des Contrabasses vorbehaltend. Wir wiederholen diese Instrumentationsweise in den folgenden 4 Takten, und steigern sie durch Verdoppelungen in gleichen, höheren oder tieferen Octaven in den nächsten 8 Takten. Jetzt beginnt der zweite Theil; die beiden ersten Takte desselben gehören wesentlich dem Quartett, ohne eine grössere Fülle durch Zusatz von Clarinetten auszuschliessen. Die nächsten zwei Takte mit ihrem wuchtigem *crescendo* gehören dem *tutti*, doch möchten vielleicht Trompeten und Pauken hier noch verfrüht erscheinen.



Die folgenden vier Takte, eine Wiederholung der vorhergehenden um eine Stufe höher, sind ebenso oder mit mässiger Steigerung zu instrumentiren. Das folgende, mit C-dur beginnende *Crescendo* möchte zu einer Verdoppelung in der höheren Octave seinem Charakter nach nicht geeignet sein. Es könnte dadurch etwas Leichtfertiges annehmen, welches dem weiteren Fortgange widerspricht. Eher möchte die tiefere Octave zur Verdoppelung dienen können (es bieten sich Bratsche, Cello, Fagott). Vorläufig beschränken wir uns auf die Geigen, der Ausführung das Weitere überlassend.
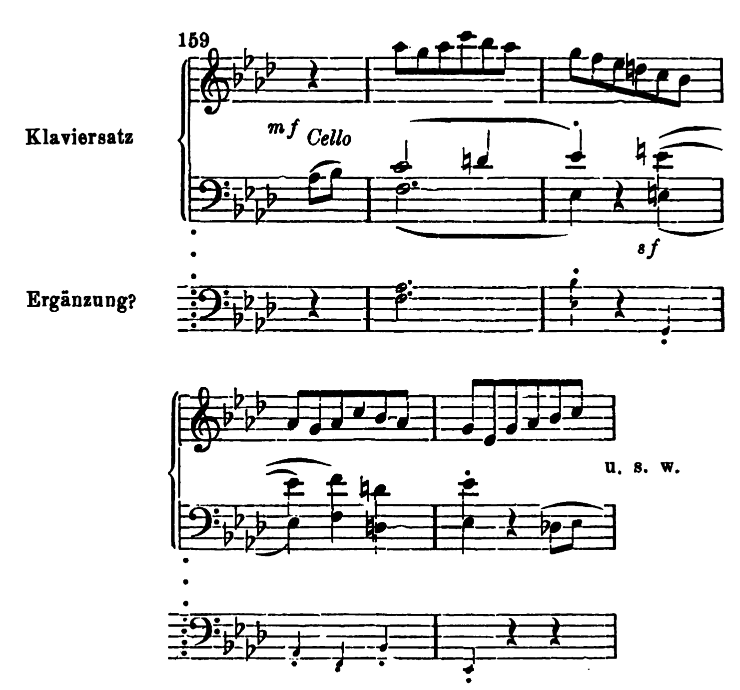


Schwerer wird die vorläufige Entscheidung bei dem fünf Takte später beginnenden *Decrescendo.* Die Figur des Basses zwar scheint entschieden den Stimmen der Bogeninstrumente anzugehören, die drei Oberstimmen aber versprechen eine eben so angemessene Klangwirkung, wenn sie von beiden Geigen und Bratschen, wie von einer Combination von Blaseinstrumenten ausgeführt werden, auch gestatten sie eine Verdoppelung in der höheren Octave. Wir entscheiden willkürlich für die Bläser in Verdoppelung, und notiren die höheren Octave für zwei Flöten und erste Oboe, diese Combination bis zum Wiedereintritt des Themas festhaltend.



Dieser Wiedereintritt des Themas, welcher in beständiger Steigerung, bis zum Fortissimo-Schluss führt, geschieht in der Mittelstimme (linke Hand des Klaviersatzes), und bietet der Instrumentation mannigfaltige Gestaltungen.

Die glänzende Achtelfigur der Oberstimme verlangt ebenbürtigen Glanz im Orchester. Als drittes Moment ist der, im Klaviersatz nur angedeutete, Bass zu beachten, den wir uns vorbehalten, aus den entsprechenden Stellen des ersten Theiles harmonisch zu ergänzen. Vorläufig fixiren wir die Achtelfigur in der ersten Violine, das Thema im Cello, und überlassen die Bestimmung über den Bass der Ausführung.
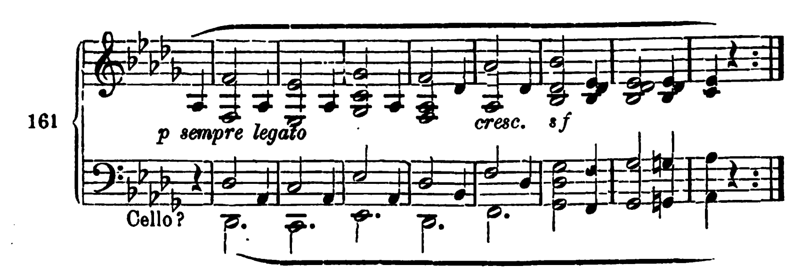


Noch schwieriger wird die Entscheidung, wenn jetzt das Thema in die Oberstimme tritt. Hier bietet sich Gelegenheit, und die einzige im ganzen Musikstück, das Orchester zu entfalten, die bisher zurückgehaltenen Instrumente heranzuziehen, und alle Regionen des Orchesters in Thätigkeit zu setzen. Soll dem gegenüber die Achtelfigur klar und deutlich bleiben, so scheint es fast unumgänglich nöthig, die Ausführung derselben dem ganzen Streichquartett incl. Contrabass zuzuertheilen, ja vielleicht selbst die Fagotts noch hineinzuziehen. Zu Gunsten dieser Behandlung verzichten wir selbst auf die wirksamen Schlussaccorde der Geigen, welchen nun durch Blechinstrumente die nöthige Wucht zu ertheilen ist. An der Melodie mögen sich, in Verdoppelungen, Holz- und Blechinstrumente betheiligen. Harmonische Füllstimmen in mehreren Octaven sind unentbehrlich. Die Pauken stimmen natürlich in Es As,

160 

auf andere Schlaginstrumente ist zu verzichten.

Das Trio ladet zu einer Bläsercombination ein. Schwellend, voll und doch zart soll es erklingen. Hörner und Clarinetten bieten vorzugsweise die erforderliche Klangfarbe. Wir wählen für den ersten Theil zwei Clarinetten, vier Hörner, 2 Fagotts. Da er sich sofort wiederholt, muss gegen das Ende die Klangfarbe variirt werden.



Der zweite Theil überschreitet den Umfang des Hornes. Wir lassen die Oberstimme von vier zu vier Takten der Clarinette, der Oboe, der Flöte, der Clarinette zukommen. Das Streichquartett während des Bläsersatzes ganz unthätig zu lassen, ist nicht Sache des symphonischen Stiles; bei der Ausführung wird daher für das Quartett eine passende, oben schon einmal angedeutete Thätigkeit zu suchen sein.
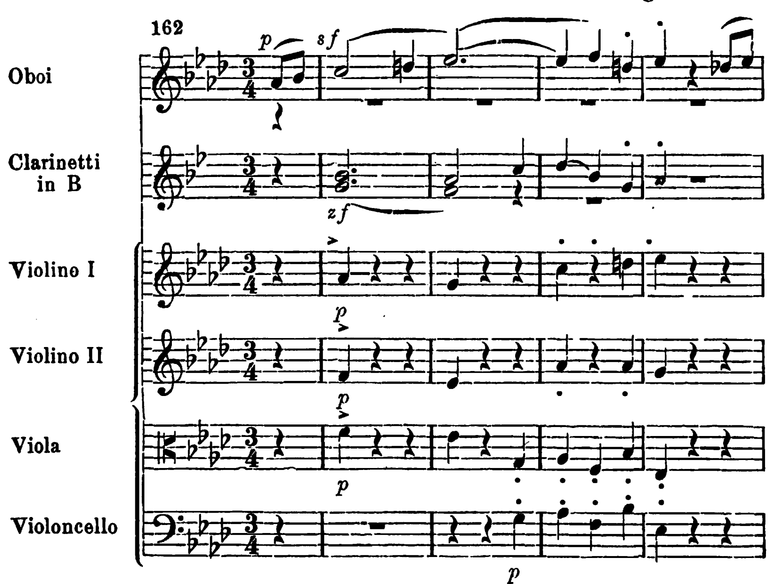
Es möchte übrigens kaum zweifelhaft sein, dass das Trio an sich zu einer vorwiegenden Ausführung durch Bogeninstrumente mehr geeignet wäre, als zu der hier gewählten Combination. Doch entscheidet einerseits, bei Instrumentirung zusammengesetzter Formen, nicht nur der Charakter des einzelnen Theiles, sondern auch das Verhältniss zum Ganzen, speciell hier zum ersten Theil und dessen Wiederholung, zwischen denen das Trio steht. Andrerseits soll der Anfänger in der Instrumentation einen einmal gefassten Gedanken nicht gleich aufgeben, sondern frisch und rüstig an die Ausführung gehen, nicht corrigiren, sondern das Vollendete, wenn es ihm nicht genügt, noch einmal, oder öfter, auf andere Art ausarbeiten. Nirgends bleibt der Arbeitsscheue mehr in Stümperei befangen, als in der Instrumentation, in der das allzu wählerische Hin- und Herüberlegen, statt Hand anzulegen, zu Dürftigkeit und Zusammenhanglosigkeit führt.

Nach dem Trio leitet ein Zwischensatz von vier Takten in das Scherzo zurück. Da dieses mit Bläsern beginnt, und Bläser im Trio dominirt haben, ist es nöthig, den Zwischensatz den Streichinstrumenten zu geben.

Hiermit ist der Instrumentationsplan, der auch anders, möglicherweise besser, ausfallen könnte, beendet, und wir schreiten zur Ausführung.

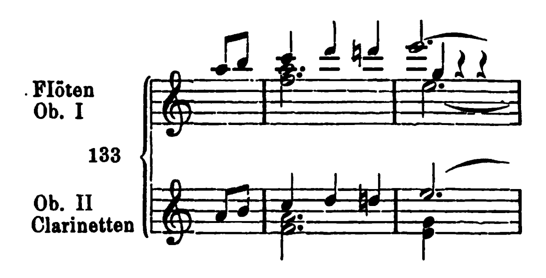
Wir haben zu Anfang die Melodie der Oboe gegeben. Wer soll das *f*, *as* der Begleitung ausführen? Es bieten sich zur Auswahl Bogeninstrumente, Clarinetten, Fagotts, Hörner. Das *sforzato* würde durch die Clarinetten am wenigsten zur Geltung kommen, dagegen gewähren diese die grössere Klangeinheit. Fagotts in der hohen Lage, mit der Mittellage der Oboe verbunden würden etwas heiser klingen, die Hörner etwas übermächtig und Verdoppelung der Oboen wünschenswerth machend. Gegen die Bogeninstrumente (2 Geigen) spräche vielleicht, dass sie nachher der Wiederholung dieses Sätzchens unmittelbar voraufgehen. Indessen ist keine dieser Klangfarben zu verwerfen. Für die Clarinetten spricht aber auch dieses, dass sie sich der Melodieführenden Solooboe am besten unterordnen.

Der Instrumentationsplan rechnet auf leichte Unterstützung durch Bogeninstrumente. Die Mitwirkung des Contrabasses scheint ungeeignet wegen der hellen Leichtigkeit des Satzes. Es bleiben vier Instrumente. Eine Zusatzstimme wagen wir hier nicht, so leicht sie wäre, aus Furcht der Intention des grossen Meisters zu nahe zu treten. Besser ist es, die Bassstimme dem Unisono von Bratsche und Cello zu geben.



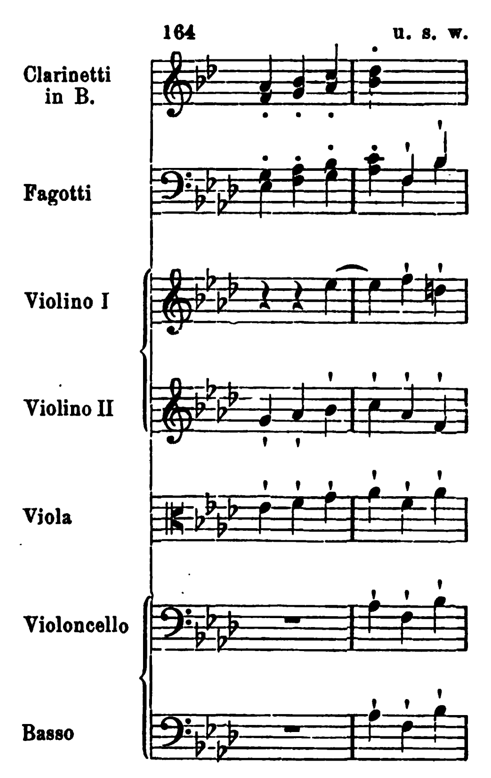
Die nächsten vier Takte sind gleich den ersten zu instrumentiren.

Jetzt handelt es sich darum, die folgenden acht Takte den ersten entsprechend zu halten, aber ein wenig zu steigern. Das Bläsersätzchen liesse sich ganz und gar in der Höhe verdoppeln, da falsche Quinten nicht entstehen würden.



Bedenklich erschiene nur die Verdoppelung des Basses über der Oberstimme, und die daraus sich ergebenden Octaven zwischen einer Oberstimme und dem Bass. Dergleichen Verdoppelungen sind aber keineswegs unzulässig, besonders bei enger Harmonielage und melodischer (nicht springender) Führung des Basses, sobald, wie hier, gleichsam der ganze Satz in verschiedenen Octaven verdoppelt erscheint, und falsche Quinten vermieden sind. Doch liesse sich die falsche Octave hier äusserst leicht vermeiden, wenn man das *f* der ersten Oboe nicht nach *es*, sondern nach *g*, in den Einklang mit der zweiten Flöte, führte.

Wollen wir den Satz in dieser Weise fortführen, jetzt auch die Geigen in der höheren Octave einsetzen lassen, so würden wir an die äussersten Grenzen des Orchesters gelangen. Dazu aber ist hier keine Veranlassung. Wir setzen daher das Quartett wie oben, geben die neue Mittelstimme der zweiten Geige und Bratsche, verstärken diese aber durch die Clarinetten, welchen wir die Fagotts in der tiefen Octave zugesellen, und führen nun auch, zu festerem Schluss, den Contrabass ein.
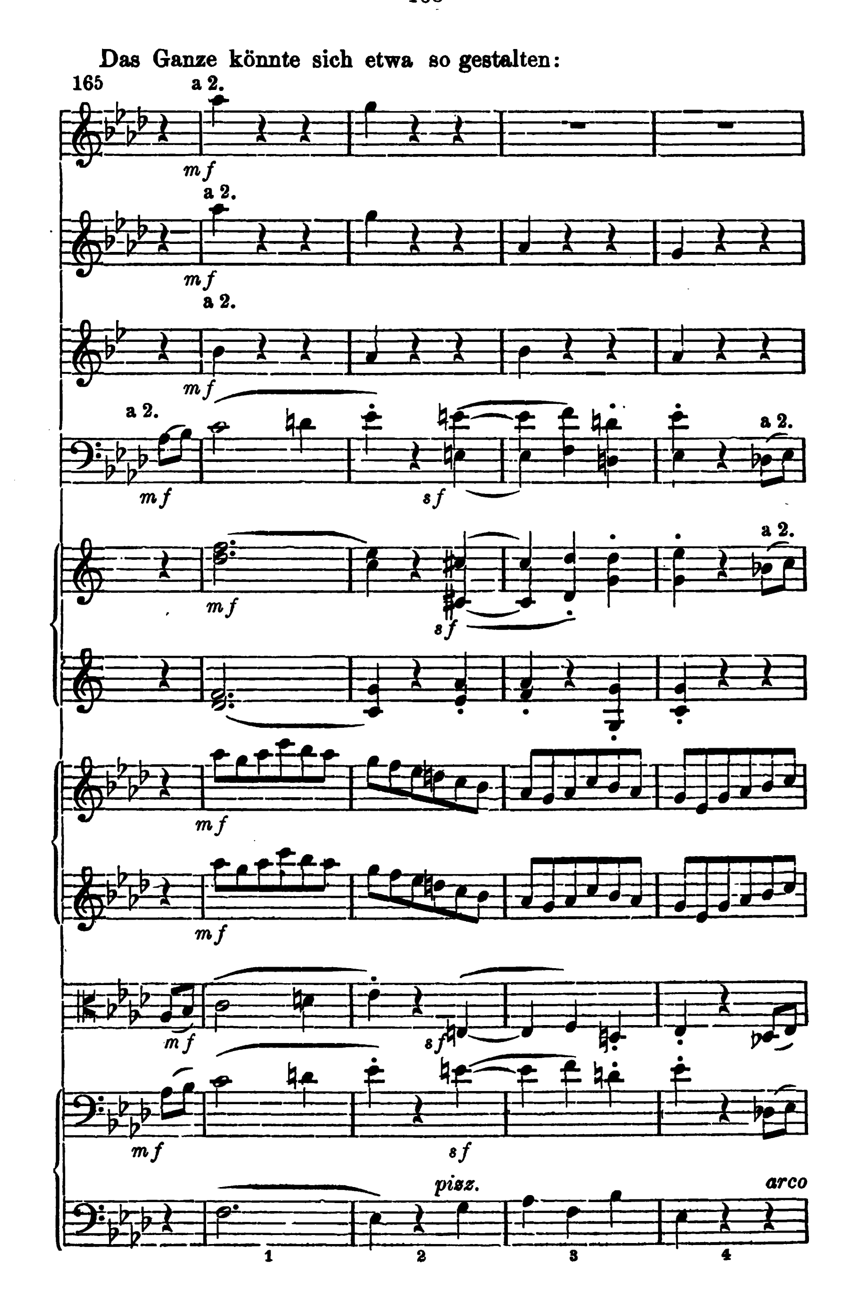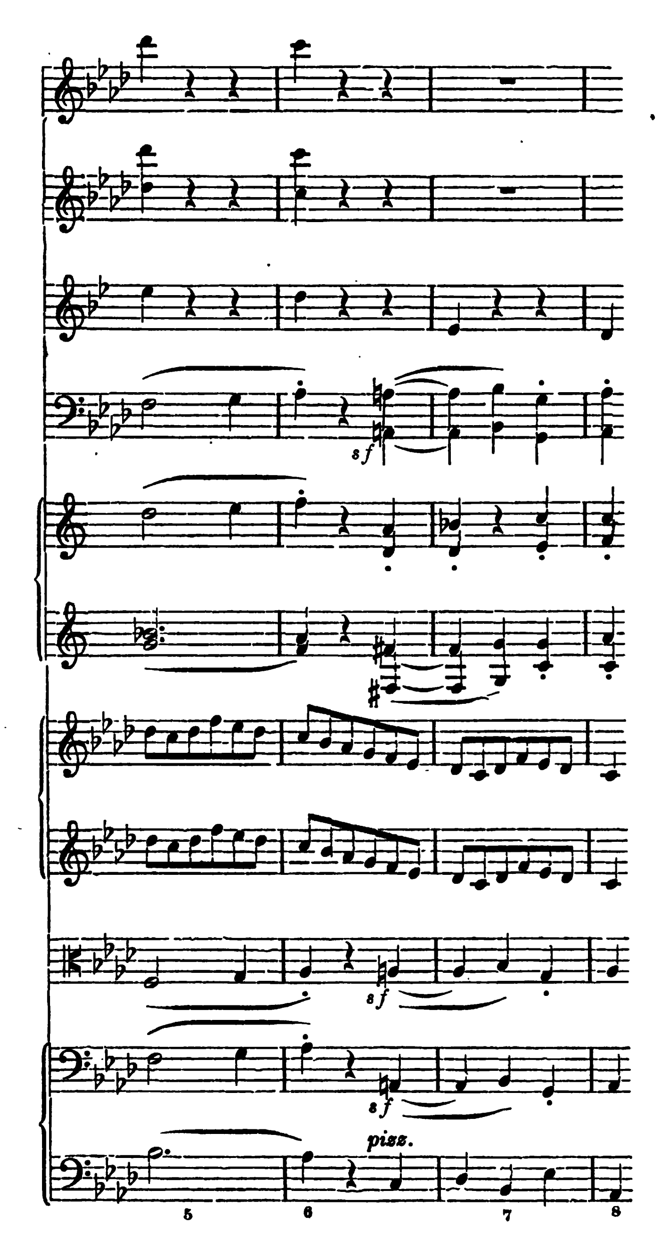


Die folgenden vier Takte sind diesen analog zu behandeln.

Von hier bis Takt 34 wird man sich an der Hand des obigen Planes leicht zurechtfinden. Das dort beginnende *decrescendo* haben wir vorläufig in den drei höchsten Stimmen notirt, uns aber vorbehalten, diese in der Tiefe durch ihresgleichen zu verdoppeln, oder die Stelle den Streichinstrumenten zu überlassen. Entscheiden wir uns jetzt für eine Vereinigung beider, indem wir die Bläser oben belassen, sie aber in der tieferen Octave, nicht durch Bläser, sondern durch Violinen und Bratsche verdoppeln! Den Bass, der vorher Cello und Contrabass angehörte, lassen wir von hier ab dem Cello allein. Vom Wiedereintritt des Themas, Takt 45, an bedürfen wir nun geeigneter Verdoppelungen für die vorläufig fixirten Instrumente.

Die Melodie des Cello verdoppeln wir durch Bratsche und Fagotts oder Hörner im Einklang. Die Achtelfigur geben wir beiden Geigen *unisono*, nicht in Octaven, weil das *unisono* glänzender und durchdringender wirkt. (Vgl. S. 12, 141)

Das Ganze könnte sich etwa so gestalten:
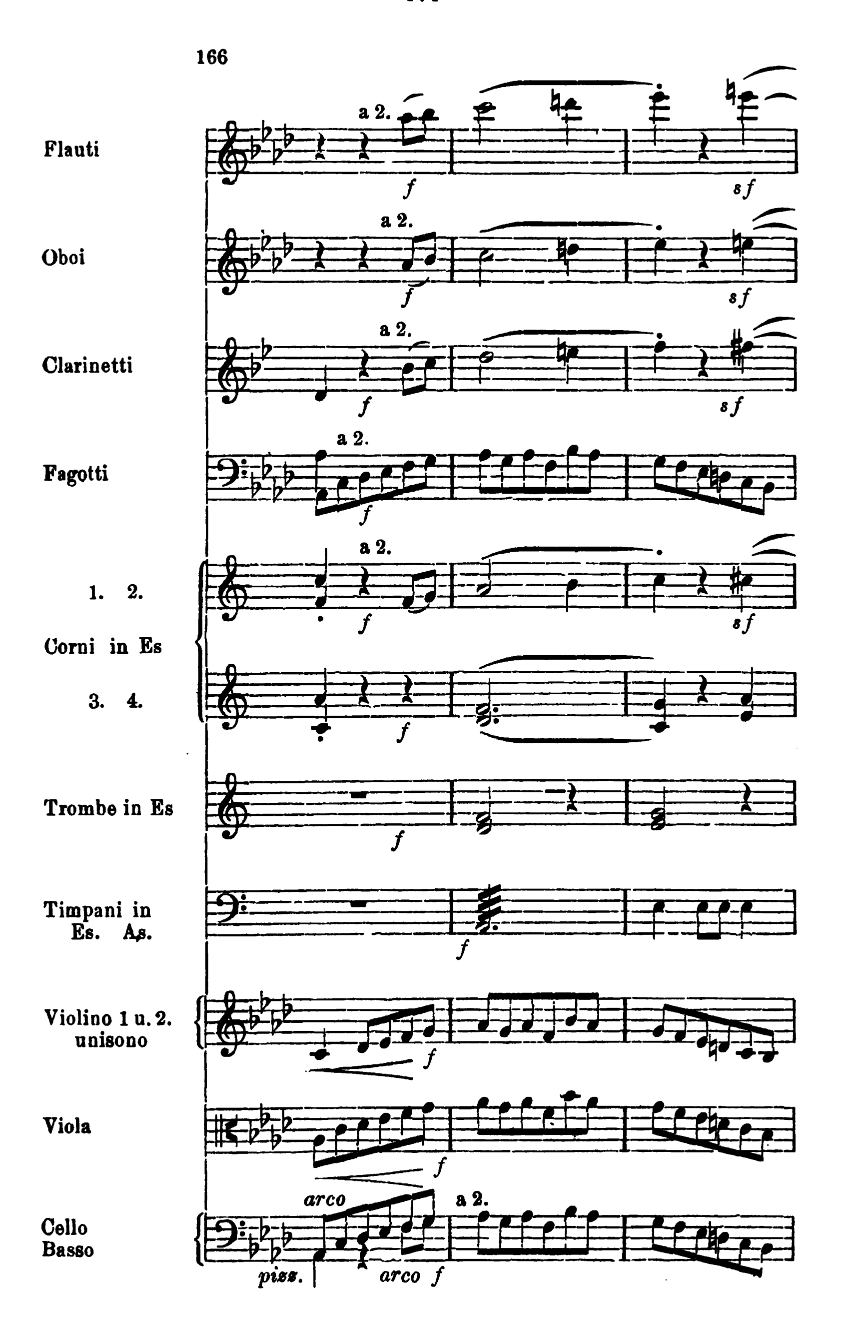



sf
sf
sf
pizz.
5
6
7
8
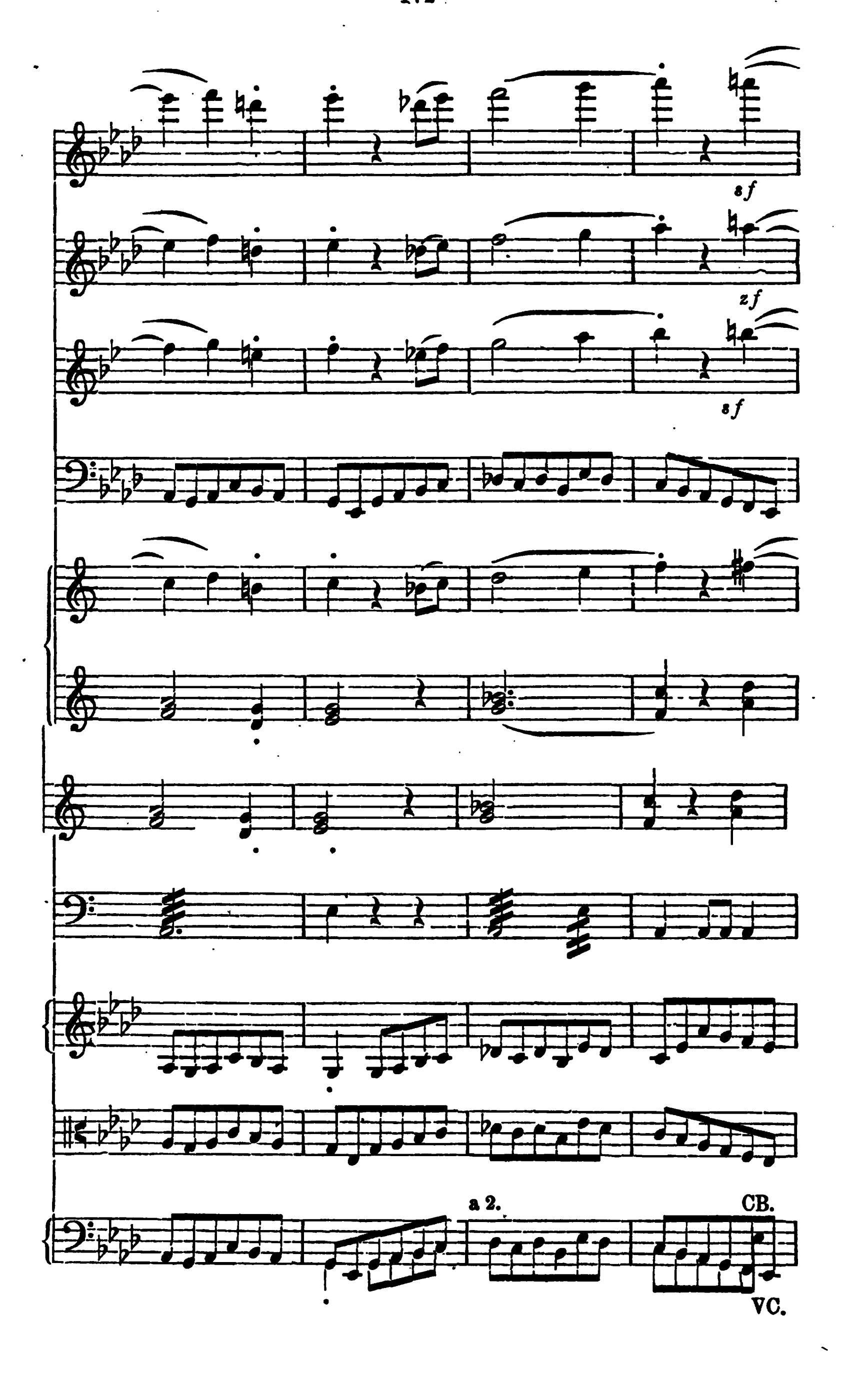
Wir haben den Contrabass vom zweiten zum vierten und vom sechsten zum achten Takt nicht zur Verdoppelung der Melodie verwendet, welche hier im Original in der tiefen Lage verdoppelt wird, sondern wir haben dem Contrabass in diesen Takten eine besondere, dem Anfang der Originalcomposition entlehnte Stimme gegeben. Dieselbe haben wir *pizzicato* gesetzt, und durch die Hörner harmonisch unterstützt. Damit aber die Darstellung der Melodie dadurch keine Einbusse erleidet, haben wir die Octavverdoppelung derselben in den genannten Takten durch ein Hornpaar unterstützt, welches auch dem *sforzato* zu Gute kommt. Vom vierten bis sechsten Takt haben wir auch die Melodie, welche durch tiefe Lage etwas zurücktritt, in der höheren Octave durch das erste Hornpaar unterstützt.
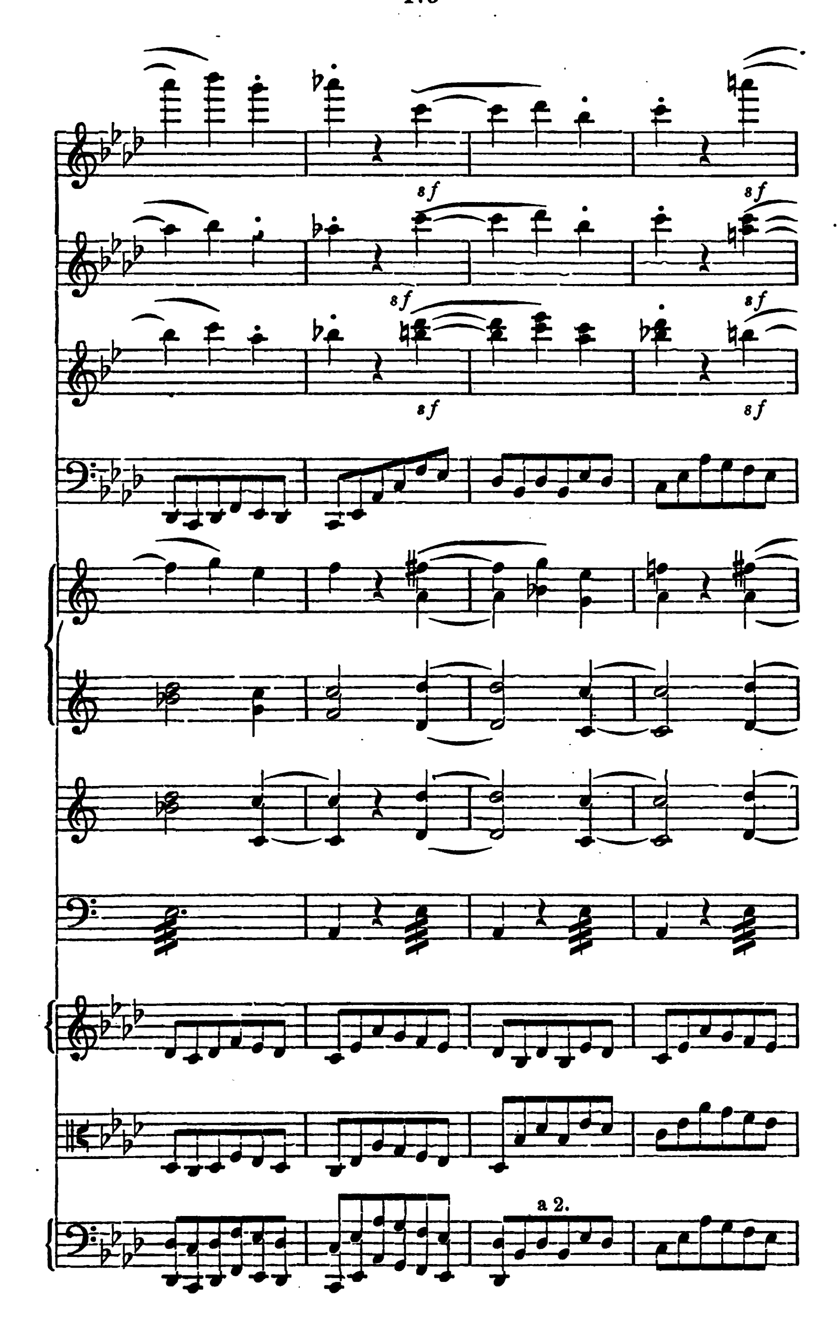
Vom zweiten zum vierten Takt haben wir die tiefere Octave der Melodie der Bratsche gegeben, weil die hohen Töne des Cello glanzvoller und stärker sind, als die gleichen Töne der Bratsche. Takt 6—8 war dieses Verfahren unzulässig wegen der beschränkten Tiefe der Bratsche.
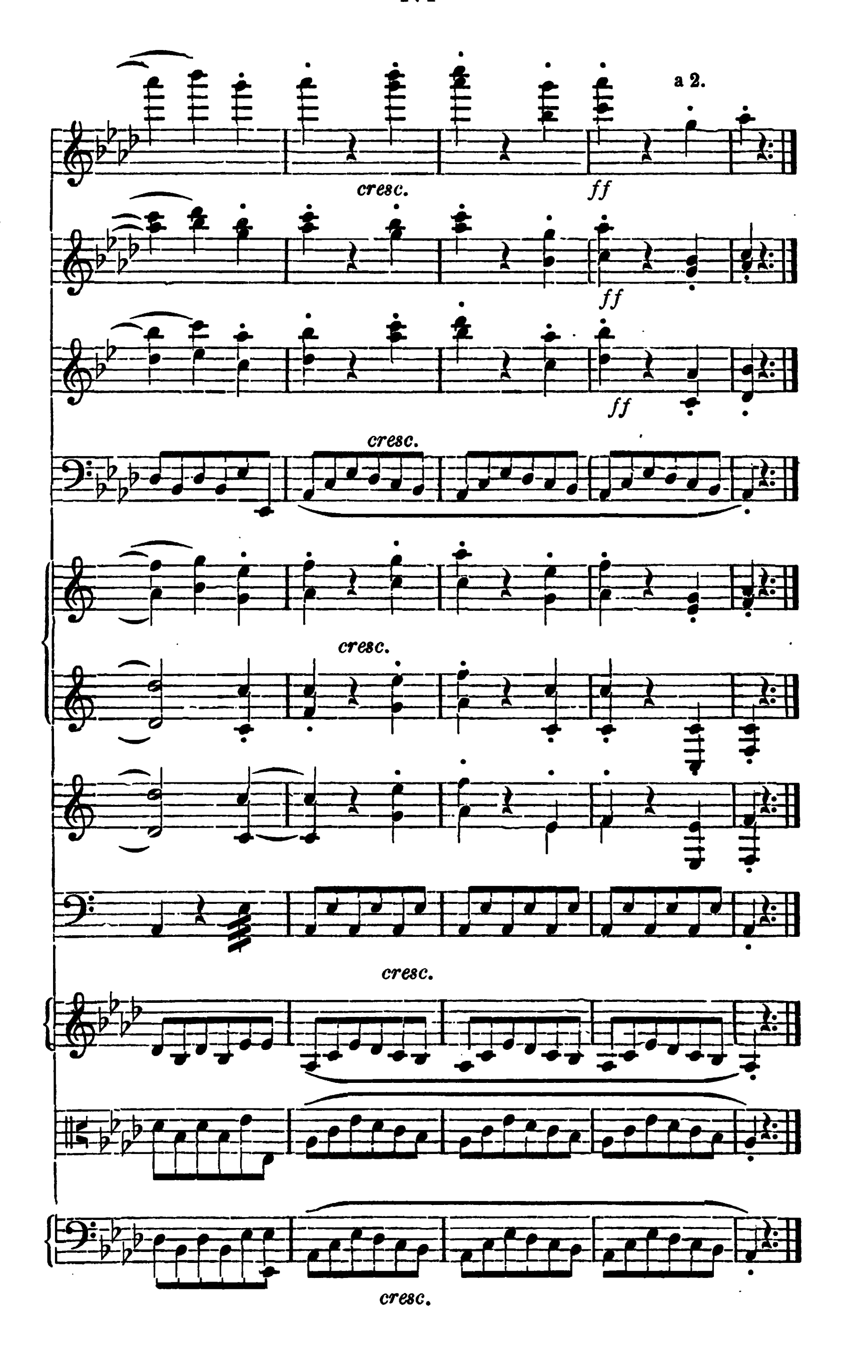
Flöten, Oboen und Clarinetten verhalten sich nur die Geigenfigur unterstützend, und mischen einige hohe Töne in den Satz, der etwas gar zu sehr in die Tiefe gezogen ist. Letzterem Uebelstand hätte sich zwar auf mannigfaltige Weise abhelfen lassen, doch haben wir diesmal vorgezogen, dem Original möglichst treu zu bleiben.

Bei der Steigerung vom *forte* zum *fortissimo*, die jetzt eintritt, setzen wir unser ganzes Orchester in Thätigkeit. In dem folgenden Beispiel müssen wir, um den gegebenen Raum nicht zu überschreiten, die Partitur ein wenig zusammenziehen, indem wir Violoncell und Bass in üblicher Weise, beide Violinen aber gegen die Regel, auf einem System notiren. Auf Posaunen haben wir verzichtet, obwohl die Anwendung derselben dem Charakter des Satzes nicht grade widersprechen würde.
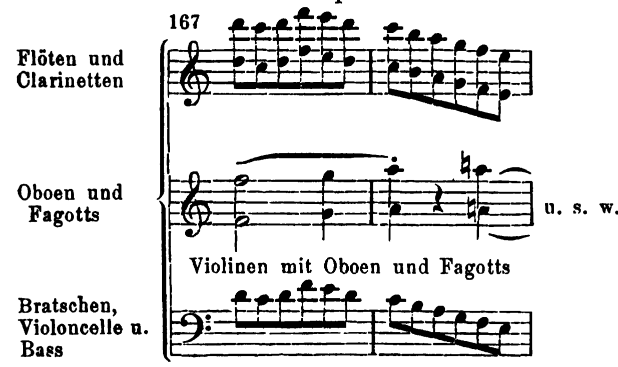

166
Flauti
a 2.
f
sf
Oboi
a 2.
f
sf
Clarinetti
a 2.
f
sf
Fagotti
a 2.
f
1. 2.
Corni in Es
3. 4.
a 2.
f
sf
f
Trombe in Es
f
Timpani in
Es. As.
f
Violino 1 u. 2.
unisono
f
Viola
f
Cello
Basso
arco
a 2.
pizz.
arco f


sf
zf
sf
a 2.
CB.
VC.


sf
sf
sf
sf
sf
sf
a 2.
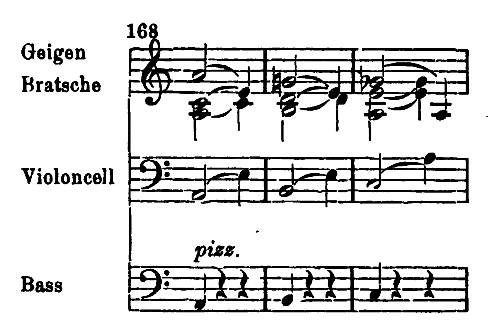

a 2.
cresc.
ff
ff
ff
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

Aus dem „freien Satz“ ist uns schon bekannt, dass die hier vorliegende Achtelfigur im doppelten Contrapunkt der Octave gesetzt ist, mithin oberhalb und unterhalb des Themas verdoppelt werden könnte. Wir haben von dieser Freiheit hier nur beschränkten Gebrauch gemacht, wo es die Lage der Instrumente zufällig mit sich brachte, wollen aber nicht unterlassen — grade, weil die Gelegenheit ziemlich selten ist — auf diese Art der Verdoppelung in gegenseitiger Umkehrung hier aufmerksam zu machen. Beispielsweise:



Zur Ausführung des Trio nach unserem Instrumentationsplan sei hier vorgeschlagen die erste Clarinette und das erste Horn zum Vortrag der Melodie zu vereinigen, wie **Wagner** im Anfang der **Tannhäuser**-Ouverture, den Satz der linken Hand aber den Fagotts in Octaven zu geben, von denen jedoch nur das erste den Auftakt zum ersten Takt bekommt, während das zweite diesen pausirt. Zu den letzten beiden Takten lässt man dann das ganze Streichquartett eintreten, nach Wahl *arco* oder *pizzicato.* Obgleich sich diese Vortragsweisen entgegenstehen, scheint hier doch jede von beiden am Ort. Entscheidet man sich für *arco*, steht es frei, den ersten sechs Takten ein *pizzicato* auf dem ersten Takttheil hinzuzusetzen.

Im folgenden Theil wird man von 4 zu 4 Takten auch die Unterstimmen modificiren müssen, z. B. Clarinetten, Hörner, Fagotts, — Oboe, Clarinetten, Fagotts, — Flöten, Clarinetten, Hörner, — Fagotts, Clarinetten, Hörner, Fagotts, — die letzten beiden Takte mit Verdoppelung durch hohe Flöten und Zusatz von Oboen. Das Quartett könnte zu diesem Theil folgendes Begleitungsmotiv durchführen:



Am Schluss muss sich das Quartett wieder nach dem Schluss des ersten Trio-Theiles richten, und ihn nach dem Vorbilde dieses entweder *arco* oder *pizzicato* mitmachen.

Keine Aufgabe der Instrumentationslehre ist lohnender, als die der Instrumentation von Scherzo's. Nur vermeide man übermässig lange zu wählen. Das oben gewählte, wie die meisten anderen derartigen Sätze in Beethoven's Sonaten, hat grade die passende Länge. Zur ferneren Uebung seien empfohlen die Scherzi der Sonaten von Beethoven 1) D-dur op. 11, wo die Triolenfigur des Trio durch Verdoppelung zur Geltung gebracht werden muss, 2) D-dur, op. 28, 3) Es-dur op. 29 (Menuetto), 4) F-dur, op. 10, 5) F-dur (Duo) op. 24, 6) C-moll (Duo) op. 30., ohne besonderer Vorliebe des Componisten für ein Werk oder einen Meister entgegenzutreten.

NB. Die F-dursonate op. 10 bietet auch in ihrem letztem Satz eine anziehende Aufgabe, welche zwischen dieser und der vorigen in der Mitte steht.

Instrumentire nach der gegebenen Anweisung das besprochene Scherzo und einige andere.

Sechste Aufgabe.

§ 43.

Einen langsamen Satz zu instrumentiren.

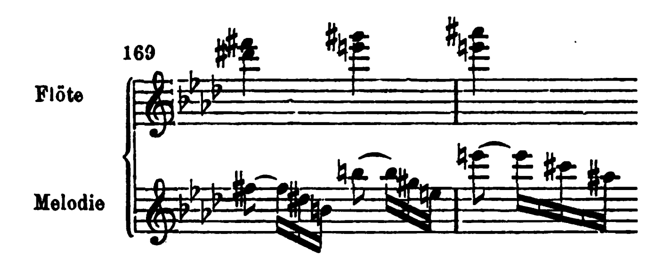
Der vorigen grade entgegengesetzt ist die Aufgabe, ein Adagio zu instrumentiren. Kam dort vorzugsweise die Beweglichkeit der Instrumente zur Geltung, so dominirt hier der Gesang, die Cantilene, das Portament, der ausgehaltene Ton mit seinem An- und

Abschwellen. Auf alle diese Eigenschaften, welche das Orchester im weitesten Maße besitzt, kann der Claviersatz wenig oder gar nicht rechnen. Es ist daher auch am allerschwersten, ein für Clavier componirtes Adagio in einen wirksamen Orchestersatz zu verwandeln, oder aus einem schönen Orchesteradagioeinen schönen Claviersatz herzustellen. Eher bieten hier Duos, Trios und Streichquartette geeigneten Stoff. Doch finden sich unter Beethoven's Clavieradagio's einige, die den Orchesterinstrumenten genügende Gelegenheit zu ausgehaltenen Tönen u. s. w. geben. Dahin zählt z. B. das Adagio der Pathétique-Sonate, welches wenigstens im Hauptthema eine klangvolle Cantilene bietet. Ausser der Aufmerksamkeit auf diese Eigenschaften bietet die Instrumentation des Adagio keine neuen Schwierigkeiten. Mehr als in der vorigen Aufgabe tritt hier die einzelne Melodie in den Vordergrund, zu welcher sich die übrigen Elemente des Orchesters mehr als Begleitung verhalten. So beginnt z. B. das Adagio der pathétique-Sonate mit einer getragenen Melodie in der Tenorlage, die sich ihrem Umfange nach für Violine (vorherrschend G-Saite), Bratsche, Cello, Clarinette, Waldhorn, eignen würde. Ebenso gut liesse sich eine Combination aus diesen Instrumenten für den Vortrag der Melodie bilden, z. B. Cello und Geige, Cello und Bratsche (vgl. Andante von Beethoven's C-moll-Sinfonie), Cello und Clarinette, Horn und Clarinette, Horn und G-Saite der Geigen. Wo aber bliebe die schöne Melodie des Basses? Dem Contrabass allein gegeben, würde diese einen vorherrschend dumpfen Charakter bekommen, grade die tiefen Töne des Cello mit ihrer eigenthümlich sonoren Gravität scheinen hier angemessen, und wir müssen bedauern, dass auch diese uns einmal (bei dem Contra B*) im Stich lassen. (Im Contrabass wird diese Melodie natürlich eine Octave höher geschrieben.) Da wir das Cello demnach kaum dem Basse entziehen können, wird die Melodie wohl auf dasselbe verzichten müssen. Für die langsame Sechszehntel-Begleitung der Mittelstimme aber würde Bratsche allein kaum genügen, also auch hier vermissen wir das Cello, und dürften uns vielleicht entscheiden, dasselbe in zwei Stimmen zu theilen, von denen die eine mit dem Bass, die andere mit der Mittelstimme geht.

---

*) Schumann hat bekanntlich in einem Klavier-Quartett dieses tiefe B durch Umstimmung der C-Saite gewonnen. Dergleichen darf sich aber nur ein accreditirter Meister erlauben.

Eine besondere Schwierigkeit bietet nun aber dem Componisten die Anforderung der Instrumente, in ihrer wirksamsten Lage verwendet zu werden, ohne den Charakter des Satzes zu beeinträchtigen. Hier heisst es, mit Geschick jede Gelegenheit benutzen, besonders die Geigen einmal in die Höhe zu führen, oder durch hohe Holzbläser helle Klangfarben einzuführen. In dem vorliegenden Adagio wird man z. B. bei dem Crescendo, Takt 42, den Flöten in der Höhe die Verdoppelung der Mittelstimmen übertragen, während die Geige Gelegenheit nimmt mit der Melodie in ihre bevorzugte Lage einzutreten.



Freilich soll man mit der Entfaltung des Orchesters sich nicht übereilen, und, im Adagio besonders, auf allmälige, wohlmotivirte Steigerung sehen.
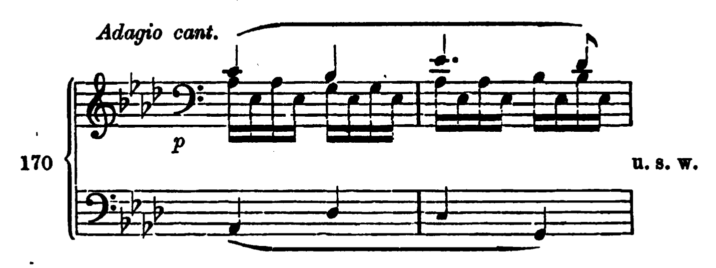
Nach diesen einleitenden Betrachtungen gehen wir an die Feststellung des vorläufigen Instrumentationsplanes.

Die Form des Satzes ist: Rondo zweiter bis erster Form. Nach einem grossen dreitheiligen Liedsatz mit gewissen, uns aus der Formenlehre*) geläufigen Erweiterungen und Verkürzungen, erscheint in As-moll ein zweites Thema, dessen erster Theil in E-(Fes-) dur abschliesst, dessen zweiter Theil aber nicht zu einem festen Schlusse führt, sondern in das erste Thema zurückführt, welches in gesteigerter Bewegung aber verkürzter Form auftritt, und mit einem Anhang zum Schlusse führt.
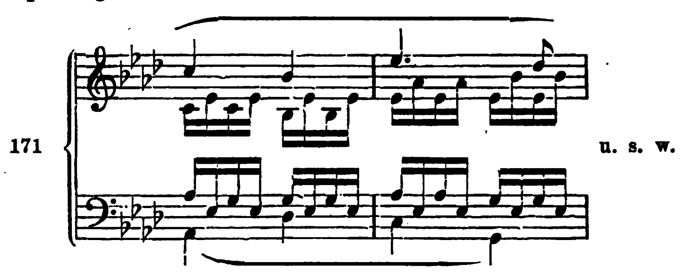
Im Klaviersatz sehen wir das Haupt-Thema in vier verschiedenen Gestalten auftreten: das erste und dritte Mal in der Tenorlage mit einer Mittelstimme:
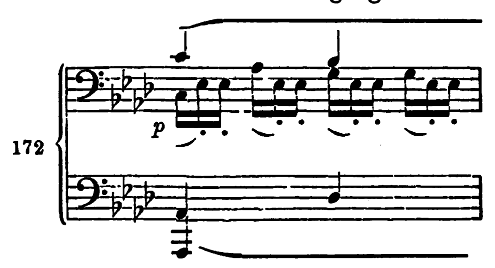
---

*) Vgl. des Verf. „Musikalische Formenlehre in 33 Aufgaben. Berlin, Carl Habel."



Hier denken wir an ein oder zwei Instrumente für die Melodie in der vom Klaviersatz vorgezeichneten Lage; — das zweite Mal in der Sopranlage mit zwei Mittelstimmen:
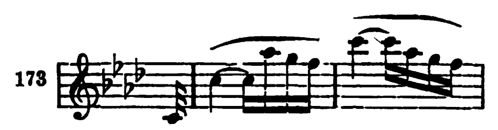


wir denken an Clarinetten oder Violine, vielleicht in der tieferen Octave verdoppelt, wie es im Claviersatz theilweise durch die ersten Töne der Mittelstimme geschieht — das vierte Mal, wie zu Anfang, aber mit erhöhter — Triolen — Bewegung der Mittelstimme:



hier denken wir an Verdoppelung der Melodie, vielleicht durch das Fagott, dessen schöne hohen Töne kaum eine passendere Cantilene finden könnten; — das fünfte und letzte Mal haben wieder zwei Mittelstimmen die Triolenbegleitung und die Melodie wieder die Sopranlage, wobei wir natürlich der Verdoppelung den weitesten Raum gestatten.
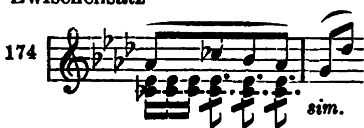
Dasjenige Instrument, welches bisher am wenigsten Berücksichtigung finden konnte, die Oboe, scheint für die beiden grossen

Zwischensätze des Musikstückes vorzüglich geeignet. Der erste derselben



würde nach Lage und Charakter ein reizvolles Oboesolo abgeben, nur grade der erste Ton, des kurz vorgeschlagenen c, würde durch seinen schweren Klang unvortheilhaft wirken. Das Sätzchen würde sich aber auch nicht weniger zum Vortrag der Violine mit Bläserbegleitung eignen. Die Entscheidung bleibt der Ausarbeitung überlassen.

Der zweite Zwischensatz

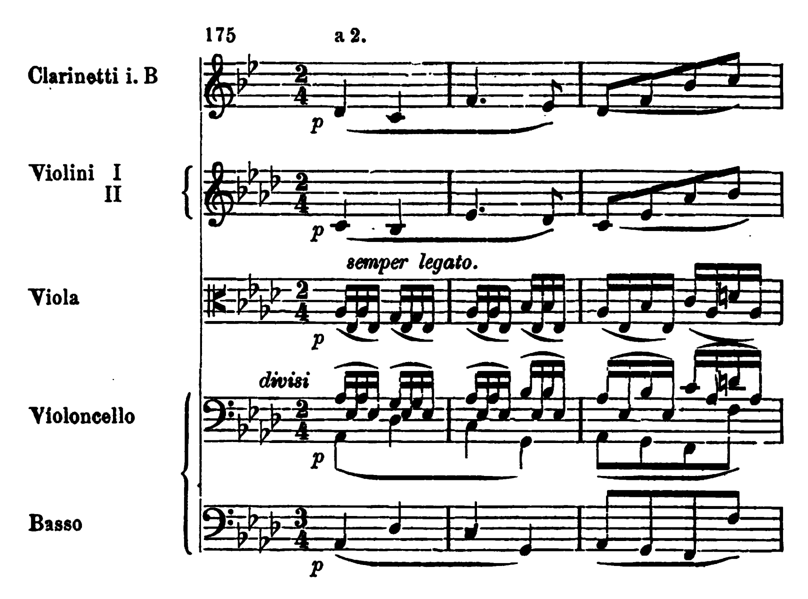


würde in noch höherem Grade auf den Klang der Oboe Anspruch machen, der in dieser Mittellage zugleich edel und klagend erscheint.
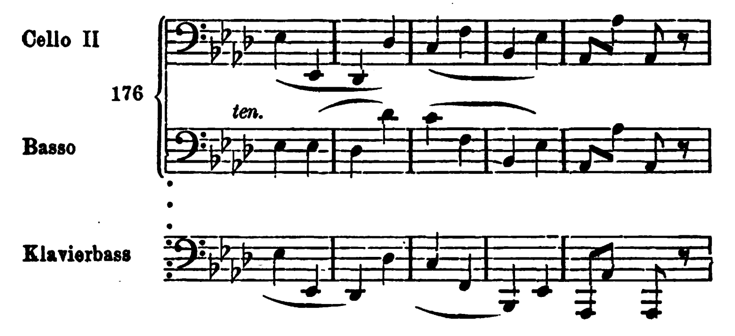
Im Anhange (den letzten acht Takten der Composition) scheint der luftigere Klang der Flöten, Clarinetten und Hörner vorherrschen zu müssen.

Soweit der Plan. Jetzt die Ausführung.

Nach unseren einleitenden Betrachtungen theilen wir die Violoncelle in Mittelstimme und Bass, verdoppeln die Mittelstimme durch die Bratsche, den Bass durch den Contrabass. Die Melodie ertheilen wir beiden Geigen, und verleihen dem Vortrag derselben noch mehr Fülle und Schmelz durch das Unisono der Clarinetten. Der Raumersparniss halber setzen wir hier beide Geigen auf ein System.



Man sieht, dass hier der Bass anfangs das zweite Cello in der tieferen Octave verdoppelt. Mit dem nächsten Takt beginnen nun die, schon oben erwähnten, Schwierigkeiten der Bassstimme in der Darstellung des Claviersatzes. Wir geben hier die Stimme des zweiten Cello und des Basses für die folgenden fünf Takte:



Zu solchen Varianten zu greifen, ist man durch die Grenzen des Umfanges der Orchesterinstrumente gezwungen, und zwar nicht nur im Arrangement, sondern auch im selbständigen Orchestersatz.
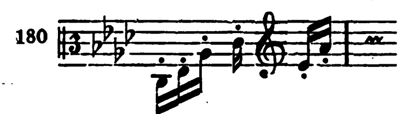
Die hier vorliegende Melodie würde nach Umfang und Vortragsweise ein sehr schönes Solo für F-horn oder Es-horn abgeben:





Auch dem Fagott und dem Cello liegt die Melodie vortrefflich. Hier hängt nun die Entscheidung ganz und gar von dem individuellen Ermessen des Componisten ab, welcher nicht nach Gründen der Vernunft, sondern der aesthetischen Auffassung der Composition und ihrer Beziehung zu den Klangcharakteren des Orchesters bestimmt. Verf. möchte keines dieser drei Instrumente an dieser Stelle dem Charakter des Satzes für entsprechend halten, wie er sich aus den Tönen des Klaviervortrages ihm ergiebt, ohne doch behaupten zu dürfen, dass der Gebrauch dieser Instrumente diesem Charakter gradezu widerspräche. Der Klangsinn muss eben bei dem Instrumentirenden vorhanden sein, so gut wie der Musiksinn überhaupt bei dem Musicirenden. Die Lehre kann diesen Sinn wecken und entwickeln, nicht aber schaffen, wo er gänzlich fehlt. Menschen ohne Musiksinn musikalisch ausbilden zu wollen, ist eine pädagogische Narrheit, die nur zur Unterdrückung geistiger Anlagen überhaupt beitragen könnte.

Das weiterführende Triolenarpeggio lässt sich hier kaum anders als durch Theilung zwischen Bratsche und Geige darstellen:



weniger gut durch Clarinette, wenn man dieses Instrument sofort weiter für die Melodie benutzen will, weil man ihm dadurch jede Zeit zum Athmen rauben würde, während der Bogen des Violinisten unermüdlich ist. Ein Ausweg wäre, die Stelle zwischen beiden Clarinetten zu theilen, wie oben zwischen Bratsche und Geige, und mit diesen zu vereinigen.

Die jetzt folgende Wiederholung der Melodie in der höheren Octave kann man ebenfalls den Violinen und Clarinetten geben, weil schon die höhere Lage dieser Instrumente einen hinreichenden Contrast des Colorits gewährt. In diesem Falle erhält die Bratsche die

erste Mittelstimme, das erste Cello die zweite, sich gelegentlich mit dem zweiten Cello vereinigend, das zweite Cello verstärkt (oder vielmehr verdeutlicht) bald den Bass, bald, wo dieser es entbehren kann, die erste Cellostimme. Fagotts und Hörner zur Füllung der Mitte in gehaltenen Tönen, aber ohne Ueberladung, führen ein neues Klangelement in das Orchester.

In den Stellen



müssen sich beide Cellostimmen vereinigen, vielleicht noch mit Fagott (einem oder beiden) verbinden. Denn diese Stellen sind von grosser Schönheit und Bedeutung.

182

a 2.

Clarinetti i. B.

Fagotti

Corni 1. 2. in Es

Corni 3. 4. in Es

p

Violini

Viola
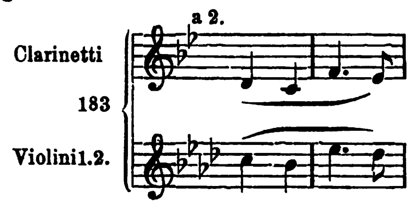
divisi

Celli

Bassi
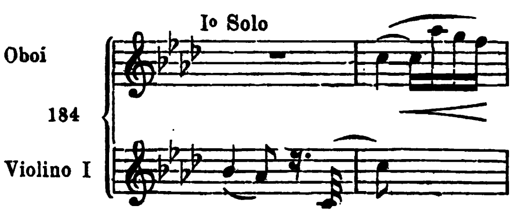
Wir haben uns hier genauer an das Original gehalten, als in allen Fällen verlangt werden kann. So ist z. B. die Fassung der Mittelstimmen hier, wie in den meisten Fällen, durch den Fingersatz des Klavierspiels wesentlich bedingt. Es wäre desshalb wohl gestattet, die Mittelstimmen im Sinne der ausführenden Orchesterinstrumente ein wenig zu verändern. Doch liebt man es, in der Pietät gegen einen so grossen Meister soweit zu gehen, dass man womöglich keinen der von ihm einmal gesetzten Töne aufgibt.

Dadurch, dass Clarinetten und Violinen in der Mittellage spielen, (und die Clarinette hat hier ihren lieblichsten Klang) dominirt in der hier gegebenen Darstellung die (mild-) helle Klangfarbe, welcher nur durch die Accorde der Fagotts und Hörner eine dunklere Schattirung beigemischt wird. Die Klangfarbe wäre um eine Schattirung dunkler, wenn wir der zweiten Geige und zweiten Clarinette die tiefere Octave angewiesen hätten, noch eine Schattirung dunkler, wenn wir zwar die Geigen in der höheren Lage, die Clarinetten aber beide in der tieferen Octave gebraucht hätten:
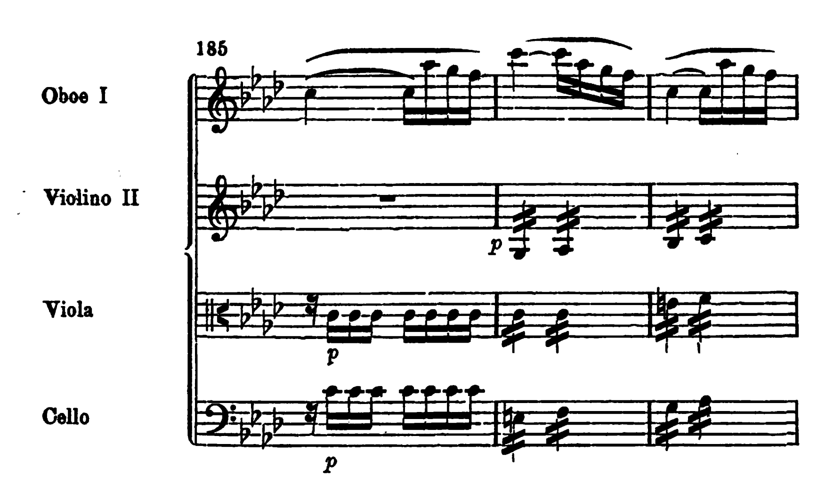


Von dieser schönen, (halbdunkelen) Klangfarbe hat Mendelssohn in der A-moll-Sinfonie, erstes Allegro $^6/_8$, wirksamen Gebrauch gemacht.

Jetzt gelangen wir zu dem ersten Zwischensatz, dessen Melodie wir um so mehr der Oboe geben möchten, als die Violine, welche den nächsten Anspruch darauf hätte, bisher schon dominirt. Die Furcht vor dem ersten Ton, dem tiefen c, können wir uns im Nothfall dadurch benehmen, dass wir ein Hülfsstimmchen der ersten Violine einführen:

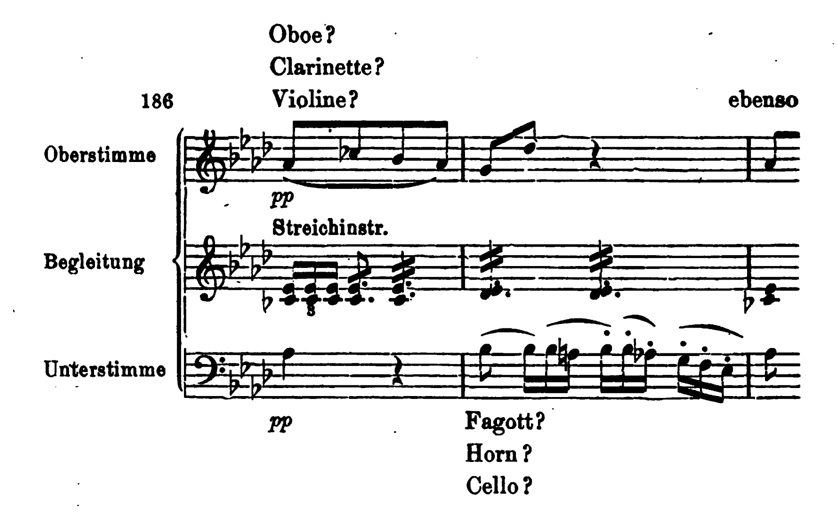


Blaseinstrumente dürfen wir aber hier zur Begleitung nicht verwenden, so sehr die Figur der Tonwiederholung denselben angemessen erscheint; sie würden aber, selbst im zartesten Pianissimo zu einem Vergleich herausfordern, der für das Hauptinstrument, die Oboe, nachtheilig ausfallen würde.



Hätten wir uns dagegen der Violine für die Melodie bedient, so würden wir den ersten Takt der Begleitung nicht an Cello und Bratsche, sondern an das Horn geben, diesem dann Clarinetten oder Fagotts oder beides hinzusetzen. Auch ein Horntrio (dreistimmiger Hornsatz) wäre in diesem Falle zulässig. Den ferneren Verlauf des Hauptsatzes dem Schüler überlassend, bemerken wir nur, dass der Wiedereintritt des Themas am besten ganz ebenso instrumentirt wird, wie das erste Auftreten, und dass der Zwischensatz auch darauf Rücksicht zu nehmen hat.

Der Seitensatz ist gleichsam ein Duett zwischen verwandten Stimmen, von einer harmonischen Triolenfigur getragen. Verwandte Stimmen sind Oboe und Fagott, Clarinette und Horn, Violine und Violoncell. Hätten wir englisches Horn zur Verfügung, so würde sich dies, als eine vergrösserte und desshalb klangvollere Oboe, für die Oberstimme vortrefflich eignen, und ebenfalls für die untere Stimme das Fagott als verwandten Klang herbeiziehen.
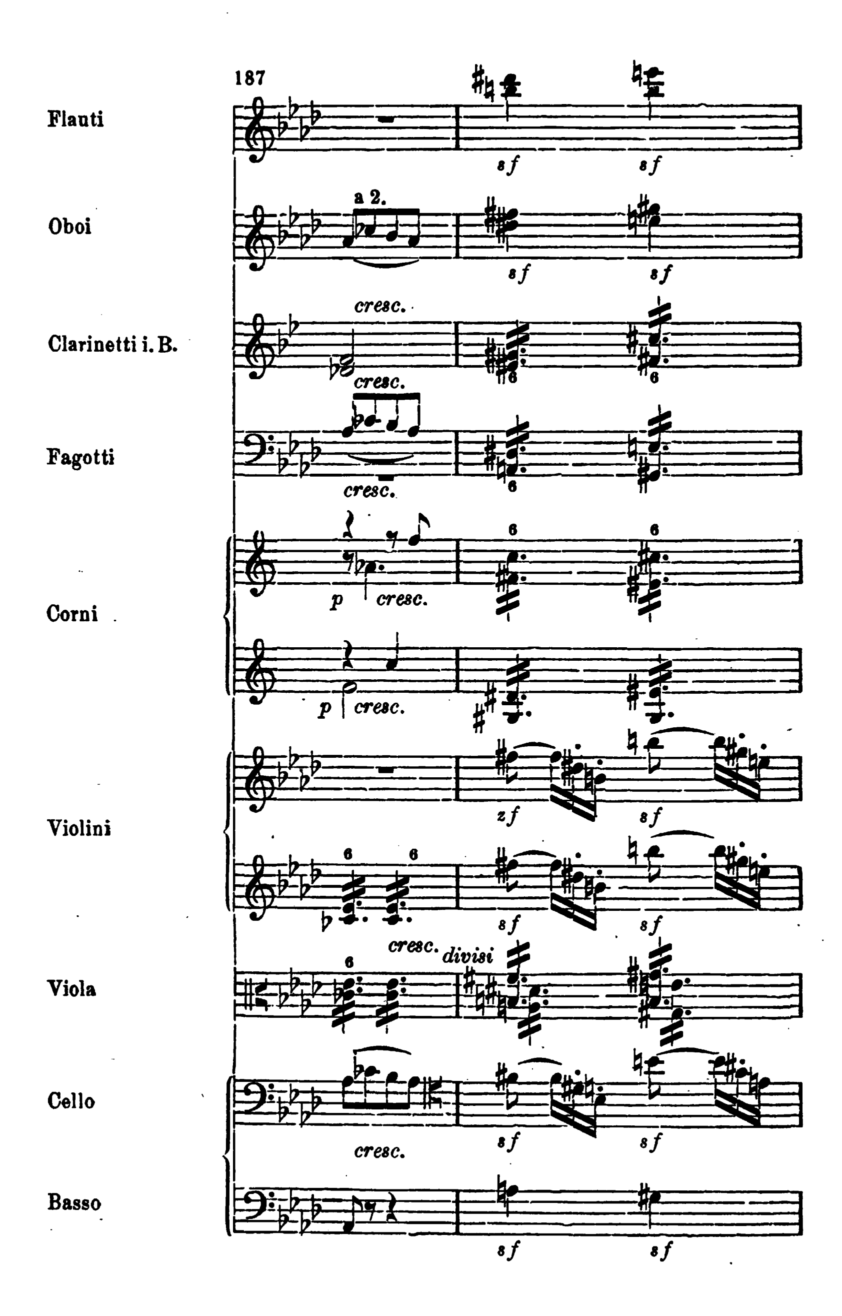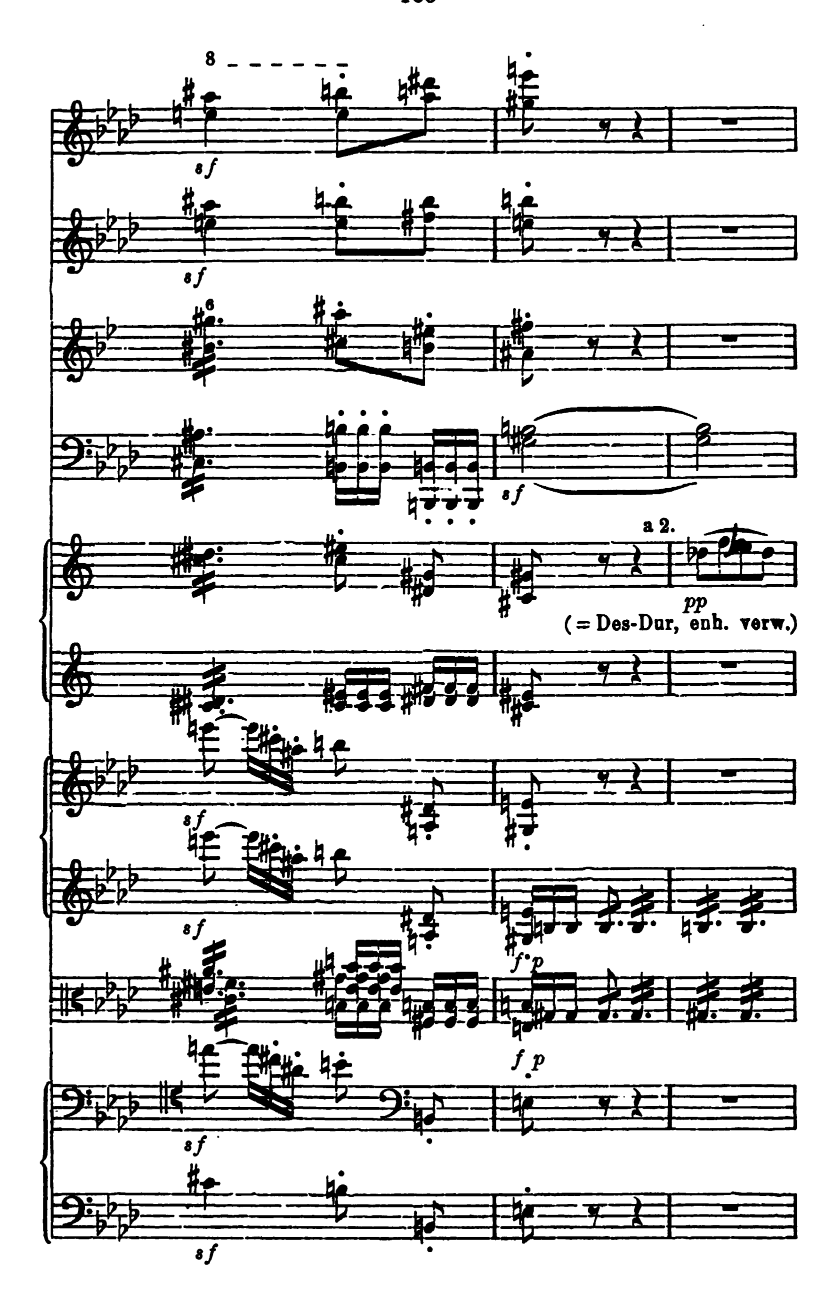


Wir haben oben bereits für Oboe entschieden, und überlassen die weitere Bestimmung dem Schüler. Zwei Takte später beginnt nun das grosse Crescendo, welches unser Orchester entfalten soll. Bedürfen wir dazu der Trompeten und Pauken? — Nein. Auch hier, wo wir die grösste Schallkraft entwickeln, zeigt sich das Bedürfniss dieser Instrumente nicht! Wir verzichten daher für das ganze Adagio auf ihre Mitwirkung. Das Hornquartett mit seinem grossen Umfang und seiner Mannigfaltigkeit des Ausdrucks genügt für den Charakter der Composition und die getroffene Anlage der Instrumentirung vollkommen.
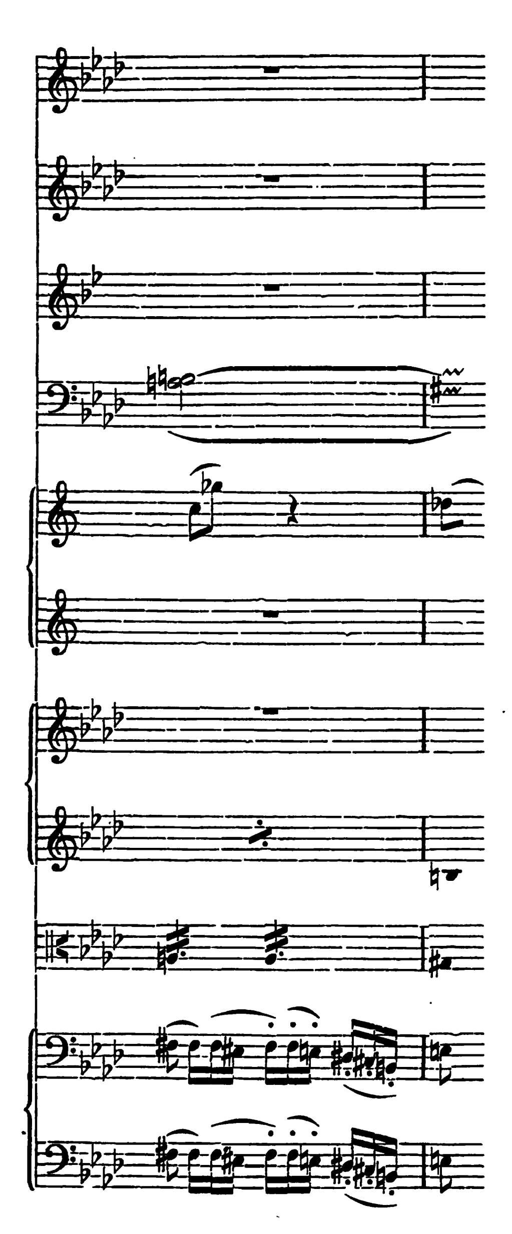
Das einschneidende unisono der Geigen beherrscht das *Forte* der hohen Bläser vollkommen.

Ebenso bedarf die Octavverdoppelung der Melodie durch das Violoncell keiner weiteren Unterstützung durch Bläser, da seine hier angewendete hohe Lage ebenso sicher durchdringt wie die der Geigen.

Die Tiefe der rhythmisch figurirten Bläser ist durch den Claviersatz bedingt.


187
Flauti
Oboi
a 2.
Clarinetti i. B.
Fagotti
Corni
Violini
Viola
Cello
Basso
cresc.
divisi
p
sf
zf


8
sf
a 2.
pp
(= Des-Dur, enh. verw.)
f p



Vgl. den § „Enharmonik im Orchestersatz“ hierselbst unter B.

Das Weitere dem Schüler überlassend, erinnern wir nur noch daran, dass Cello, Fagott und Horn sich bis jetzt noch nicht an der Haupt-Melodie betheiligt haben; da dieselbe noch zweimal auftritt, bietet sich dazu nach Befinden Gelegenheit.

Zum letzten Notenbeispiel sei noch bemerkt, dass die Flöten sehr hoch geführt sind, um gegen das Dunkel der vollstimmigen Tiefe eine ausreichend helle Klangfarbe einzuführen, und dem bisher im Umfange beschränkten Orchester diese einzige Gelegenheit sich auszudehnen zu gewähren. Das zweite Hornpaar bildet mit den Fagotts die, in der linken Hand des Klaviersatzes gegebene harmonisch-rhythmische Triolenbegleitung. Die Bratsche verdoppelt diese ganze vierstimmige Begleitung in der höheren Octave; falsche Quinten entstehen dadurch nicht, und Octavfortschreitungen dieser Art, in Folge von Verdoppelungen, sind bekanntlich durchaus zulässig. Die Bratsche ist, behufs Darstellung dieser Accorde in zwei Stimmen getheilt, deren jede sich in Doppelgriffen bewegt; diese Doppelgriffe sind so geschrieben, dass sie ineinandergreifen, grade wie schon bei unseren Tanzrhythmen die Doppelgriffe der Bratsche und zweiten Geige. Ebenso verhalten sich auch das zweite Hornpaar und die Fagotts in obigem Beispiel.

Dieses Ineinandergreifen der paarweise gesetzten Instrumente ist in der Instrumentation — auch der classischen Meister — sehr beliebt, wohl desshalb, weil es den einzelnen Paaren grössere Selbständigkeit gibt. In den meisten Accorden erhalten dadurch die einzelnen Paare bessere Intervalle, bei den Doppelnoten der Streichinstrumente auch zumeist bequemere Griffe. Dass man gelegentlich von diesem Verfahren abweicht, haben wir schon bei der ersten Aufgabe erfahren. Als einen einmal bestehenden Gebrauch hält man dieses Ineinandergreifen der Intervalle fest, um nicht Unkenntniss desselben zu verrathen, unterwirft sich ihm aber nicht, wenn man gute Gründe hat, anders zu verfahren. Ein wesentlicher Einfluss derselben auf die Klangfarbe ist bisher nicht nachgewiesen.

Instrumentire nach dieser Anleitung das obige Adagio, und einige andere derartige Sätze.

Geeigneten Uebungsstoff bieten, neben zahlreichen anderen Werken, Beethoven's Sonaten D-dur op. 11, D-moll op. 31, C-moll op. 30, C-moll op. 10, A-dur op. 2, Es-dur op. 30, B-dur op. 22, einem

Meister der Instrumentation das lange Adagio der B-dursonate op. 106, Weber's, Schubert's Sonaten, Mendelsohn's Lieder ohne Worte und andere Klavierwerke, sowie Streichquartetten (Haydn) und Compositionen ähnlicher Gattung anderer grosser Meister. In Bezug auf den Umfang der hier zu wählenden Musikstücke verdienen wieder die früheren Werke Beethoven's den Vorzug.

§ 59.

Das symphonische Allegro.

Der angehende Orchestercomponist hat bisher folgende Geschicklichkeiten erworben:

Er kann für jedes Instrument innerhalb des ihm bekannten Umfanges **richtig schreiben**, gleichviel ob das Instrument ein transponirendes ist, oder nicht.

Er kann einen Instrumentationsplan entwerfen, welcher ihn im Voraus eine Vorstellung von der Wirkung des Orchestersatzes im Ganzen gewährt.

Er kann diesen Plan nach den orchestralen Gesetzen der Einheit, des Gegensatzes (Contrastes) und der Steigerung ausführen, indem er das Orchester ausdehnt und zusammenzieht, die Elemente desselben zurückhält und entfaltet.

Er versteht ein Piano, ein Forte, ein Crescendo und Decrescendo, sowie die obigen Nüancen der Schallkraft herzustellen, die Stimmen sich einander unterordnen zu lassen, gleichberechtigte im Orchester gleichberechtigt durchzuführen, ungleich wichtige den verschiedenen Graden ihrer Bedeutsamkeit gemäss, verschieden zu behandeln.

Es stehen dem jungen Orchestercomponisten jetzt noch die beiden grössten Aufgaben der symphonischen Instrumentation bevor. Ehe er an diese geht, prüfe er noch einmal seine bisherigen Arbeiten. Sein, durch Uebung geschärftes Auge wird jetzt manche Mängel entdecken, die ihm früher entgangen sind.

Siebente Aufgabe.

Ein symphonisches Allegro zu instrumentiren.

Den Gegenstand dieser Aufgabe bilden die ersten Sätze von Sonaten, zu denen, der Form nach, bekanntlich auch Sinfonien, Streichquartetts etc. zählen. Man muss solche Compositionen vermeiden, in denen die specifische Klavierpassage vorherrscht, weil diese dem Orchestersatz zu grosse Schwierigkeiten bereitet. Wo sich aber die Klavierpassage auf wenige Takte beschränkt, während die Composition sonst für den Orchestersatz durchaus geeignet erscheint, möge man sich nicht abschrecken lassen. Dies ist z. B. in der D-mollsonate von Beethoven der Fall, deren erster Takt ein Klavierarpeggio enthält, welches sich im Verlaufe sechsmal wiederholt, und dem Orchestersatz fast unerreichbar ist. Indessen kann es in der Praxis vorkommen, dass man einer Aufgabe von gleicher Schwierigkeit nicht ausweichen kann, dann muss man sich eben zu helfen wissen.

Das gewöhnliche Mittel, ein Klavierarpeggio im Orchestersatz wiederzugeben sind Accorde des Streichquartetts im *pizzicato.**)

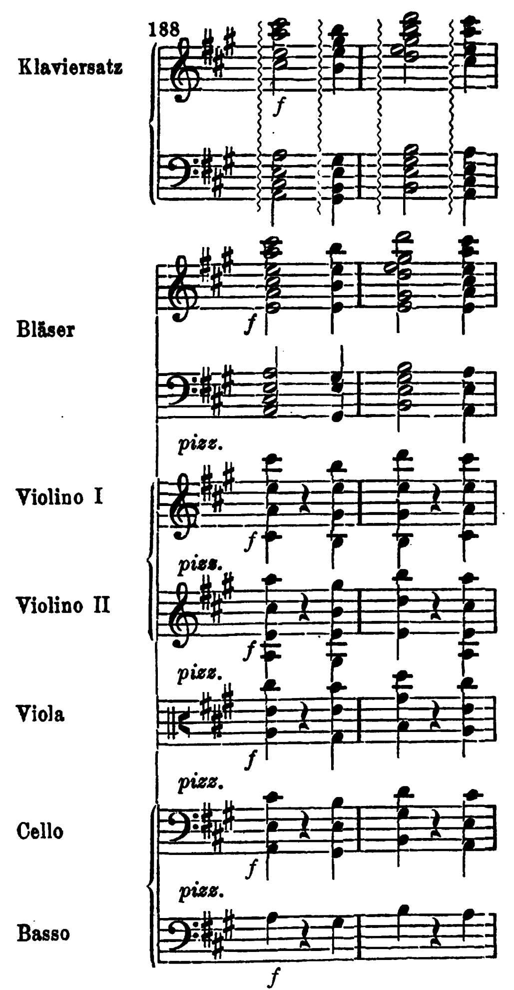
Vgl. das nebenstehende Beispiel, No. 188, Seite 193.

Die Verdoppelung des Basses durch die hohen Töne der zweiten Geige ist hier ohne Nachtheil, wie im Klaviersatz, weil die Stimmführung in solchen *pizzicato*-Accorden verschwindet. In den Bläsern ist diese Verdoppelung vermieden.
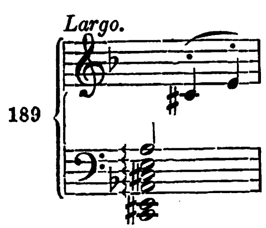
Zuweilen thun solche Accorde im arco denselben Dienst. Natürlich hat man nicht immer nöthig sie ebenso vollgriffig und in allen Instrumenten zu gebrauchen.

---

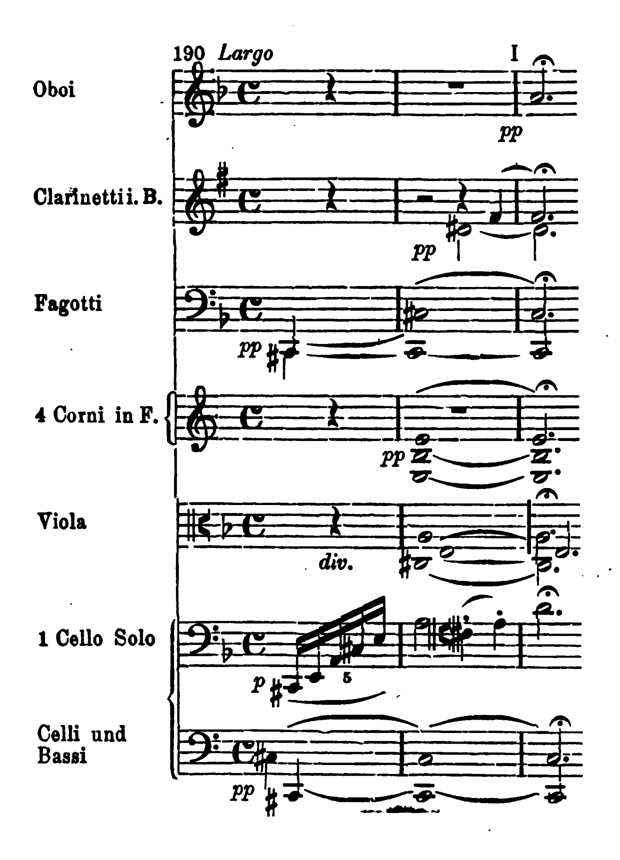
*) Wenn man nämlich, wie hier vorausgesetzt ist, keine Harfe zur Verfügung hat.



Dieses Hülfsmittel wäre aber für den ersten Takt der D-mollsonate
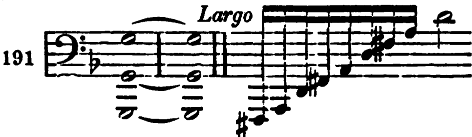


ein sehr schwacher Nothbehelf. Hier soll das Arpeggio zögernd, träumerisch erklingen. Aus aller Verlegenheit würde uns die Harfe helfen, welche ja das eigentliche Organ des Arpeggio ist. Aber wir würden im sonstigen Verlaufe des Satzes für sie keine rechte Beschäftigung finden. Eine Theilung des Arpeggio unter verschiedene Instrumente würde, bei dem gleichsam taktfreien Charakter desselben, ebenfalls unthunlich sein; es bleibt uns also nur das „Violoncello arco“ als Ersatz für das Klavierarpeggio. Diesem müssen wir aber jedesmal einen besonderen Takttheil einräumen, der vom Dirigenten zu markiren ist, weil sonst ein gleichzeitiges Eintreten der anderen Instrumente gradezu unmöglich wäre. Wir verlegen demnach jedesmal das Arpeggio in den Auftakt des Largo, den wir zu diesem Zweck der Originalcomposition eigens abgewinnen müssen. Ein
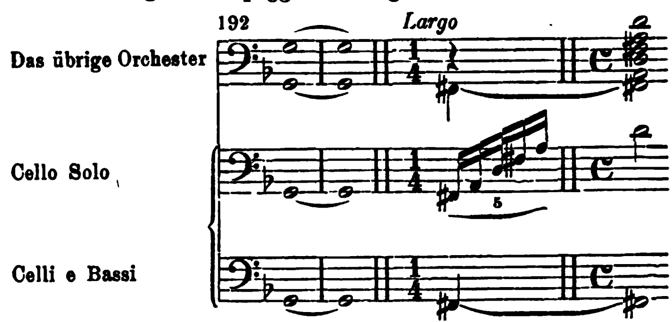


Nothbehelf bleibt auch diese Darstellung noch immer, aber man kann dergleichen, selbst im freien Orchestersatz, nicht jederzeit entbehren.

Hier hat das Solo-Cello vollkommene Herrschaft über die ersten fünf Noten, die also gleichsam *ad libitum* zu nehmen sind. Der Dirigent wartet dieselben, mit gehobenem Taktstock, ab, und schlägt auf eins! — nieder. Den Einsatz der Celli und Bässe markirt der Dirigent, wie jeden Auftakt. Aehnlich verfährt man mit dem bald darauf folgenden C-dur-Accord.
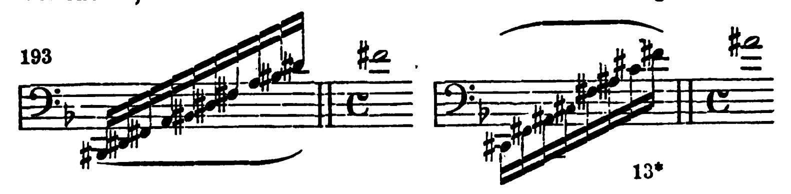
Eine neue Schwierigkeit bietet der D-dur-Accord zu Anfang der Durchführung. Hier lenkt nämlich das Allegro unmittelbar in das Largo ein:



gleichzeitig überschreitet (unterschreitet vielmehr) das Arpeggio den Umfang des Violoncells. Die erste Schwierigkeit können wir, ohne Schädigung des Originals nur dadurch überwinden, dass wir einen Auftakt eigens einschieben: einen $^1/_4$-Takt, die zweite lässt sich nur durch Verkürzung des Arpeggio beseitigen:

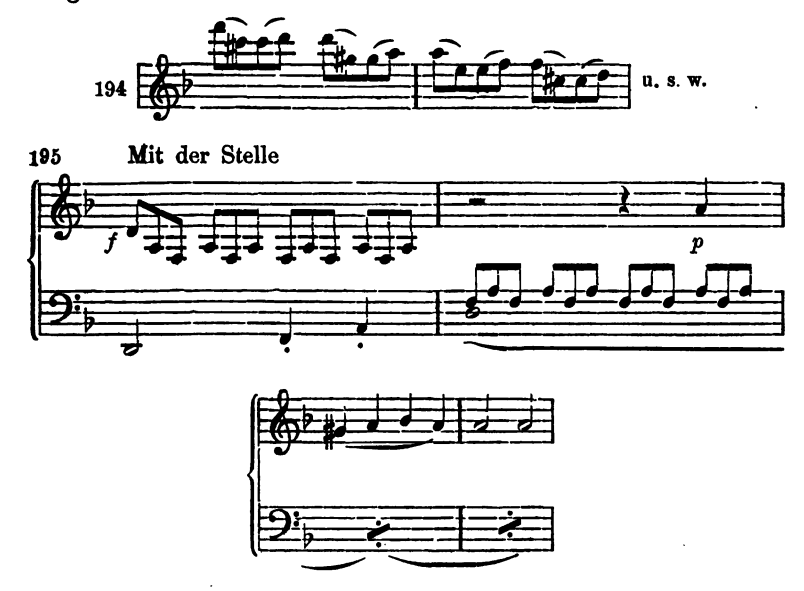


Die beiden folgenden Arpeggien liegen dagegen im Umfang des Violoncells, dessen tiefstes *C* bekanntlich enharmonisch gleich His
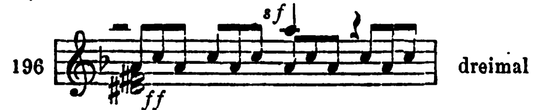


Die grösste Schwierigkeit, welche diese Composition der Instrumentation bietet, wäre somit beseitigt. Dass das Allegro, in seiner grossen Beweglichkeit, vorzugsweise dem Streichquartett angehört, ist selbstverständlich. Auf Trompeten und Pauken kann der grossartige Satz nicht verzichten, für Posaunen dagegen würde sich kaum ausreichende Beschäftigung finden. Allerdings würden die oben in Erwägung gezogenen Largo-Accorde von Trompeten und Posaunen vorgetragen (das Arpeggio dann wohl der Harfe zugetheilt) eine grossartig feierliche Wirkung machen, diese scheint aber ihrer aesthetischen Bedeutung des Träumerisch-Melancholischen keineswegs zu entsprechen, sondern würde das ganze Werk in eine ihm fremde Sphäre des Gemüthslebens versetzen. Wir verzichten also vorläufig auf die Posaunen.

Das grosse Forte zu Anfang gehört natürlich dem Unisono der Geigen:
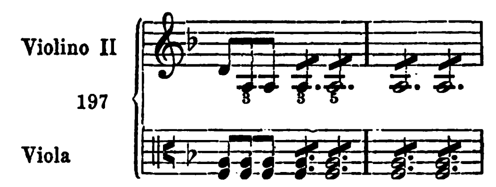


195 Mit der Stelle

beginnt eine grosse Steigerung, welche nach achtzehn Takten in dem Fortissimo
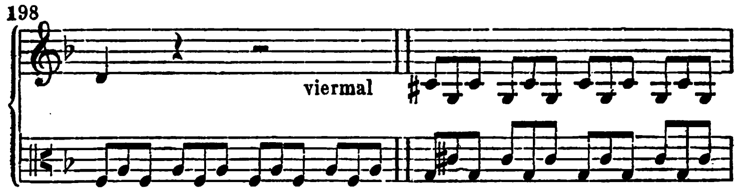


gipfelt. Bei diesem dis-fis denken wir an unsere vier Hörner, wollen wir das *sf* $\overline{\overline{a}}$ hier den Trompeten geben, oder eignet es sich besser für stark verdoppelte Holzinstrumente? Jedenfalls werden wir auf die Mitwirkung der Trompeten hier, in einer oder der anderen Weise, rechnen.

Die Begleitungsfigur in Triolen bewegt sich im Klaviersatz in zwei abwechselnden Tönen. Solche Figuren werden in der Regel im Streichquartett durch Tonwiederholung gegeben, wobei man gern Doppelgriffe anwendet.
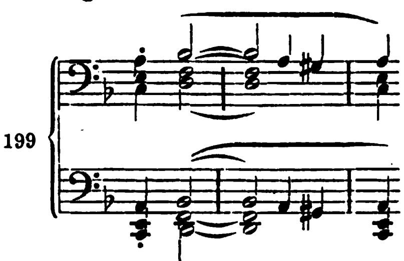


Ausführbar wäre freilich auch die hier gegebene Klavierfigur, doch müssten die ersten vier Takte auf die Violine verzichten.



Im zweiten Takt haben wir in der Violine die Figur umgekehrt, um grössere harmonische Fülle zu erreichen. Handelte es sich hier um ein Legato der Triolenfigur, so wäre die letzte Darstellung vorzuziehen, da dies aber nicht der Fall ist, entscheiden wir uns für die erste, die, dem *tremolo* verwandte, Tonwiederholung, welche die energischste und am bequemsten ausführbare ist.

Es folgt der Orgelpunkt auf der Wechseldominante, e, mit der wild flackernden Figur der Melodie. Wir gedenken hier der gellenden Töne der Piccolo-Flöte zur theilweisen Unterstützung der Geigen. Da aber der Satz im übrigen diesem Instrumente keine Beschäftigung gewährt, und dasselbe, gegenüber dem gemüthstiefen Inhalte des Werkes, zu äusserlich erscheint, — es würde uns gleichsam aus den innerlichen Stürmen des Gemüthes in die äusseren der Naturwelt führen — so verzichten wir darauf, und begnügen uns mit der Betheiligung der vorhandenen Holzbläser.

Weiter unten begegnen uns zum ersten Male verdoppelte Sextaccordfortschreitungen:



welche nicht nur Octavfortschreitungen (die wir uns schon früher bei Verdoppelungen unbedingt erlaubt haben) sondern auch falsche Quinten ergeben. Wir werden später auf diesen Gegenstand in erschöpfenderer Weise zurückkommen; hier sei nur gesagt, dass der Sextaccord in der modernen Instrumentation das Vorrecht dieser Art von Octavenverdoppelung geniesst, und dass die dabei vorkommenden Quintenfortschreitungen nicht für falsch gelten.

Die mit dem nächsten *p* eintretende Achtelpassage des Basses erinnert uns wieder an das schon früher (z. B. S. 171) gebrauchte Unisono des Streichquartetts. Ob und wie dies hier anzubringen, bleibe der Ausführnng überlassen.

Ein bewegtes *piano* schliesst den ersten Theil.

Den wesentlichen Inhalt der Durchführung bildet eine erhöhte Darstellung des Steigerungssatzes im ersten Theil. Diese verlangt auch grössere Ausbeutung der Orchestermittel.

Siebente Aufgabe.

Bilde nach dieser Anleitung den Instrumentationsplan und die Ausführung des vorliegenden Satzes.

Aehnliche Aufgaben gewähren: der erste Satz der Es-dur-Sonate op. 7, C-moll op. 10, D-dur op. 10, Pathétique op. 13, Es-dur op. 31, und andere erste Sätze.

§ 59.

Das Finale.
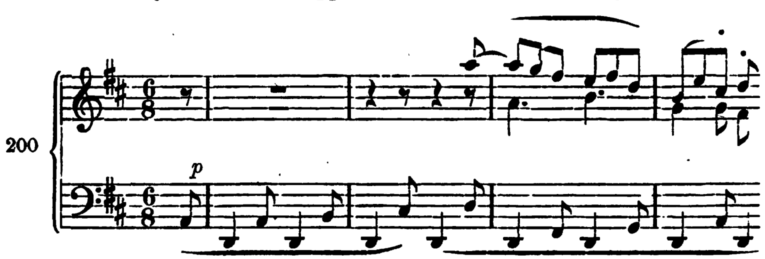
Achte Aufgabe.

Ein Finale zu instrumentiren.

Das Finale, als Schlusssatz eines symphonischen Werkes, zeigt überall eine Vorliebe für einfachere oder losere Construction, schärfere Gegensätze und häufigere Schlusswendungen. Es bedient sich oft einer Rondoform, zuweilen der Variation. Letzterer begegnen wir z. B. im Finale von Mozarts Cmoll-Concert, Beethovens Eroica- und neunter Symphonie. Durch diese Beschaffenheit eignet es sich auch für eine entsprechende — so zu sagen: derbere — Instrumentation, welche das Einzelne weniger sorgfältig ausfeilt, dafür aber die Contraste mehr heraustreten lässt, und den Schlüssen einen grösseren Nachdruck verleiht. Man soll dem Finale anhören, dass es zu Ende geht, dass es eine Entwickelung schliesst, nicht beginnt.

Eine reizvolle Aufgabe dieser Art bietet dem Orchestersatz das Rondo: *Allegro ma non troppo* der D-dur-Sonate op. 28.

200



Wer hörte beim Anblick dieser Noten nicht schon die tiefen Cellotöne im zartesten *piano,* darüber Oboe und Clarinette mit ihrem unschuldig tändelnden Gesang? Mit nochmaligem Hinweis auf feste Abschlüsse und deutliche Contraste überlassen wir dem Schüler die Anlage des Planes, sowie die Ausführung. Er darf es hier schon wagen, die Posaunen in den Bereich seines Orchesters zu ziehen, wobei er wohlthut, entweder, nach Wagner's Vorbild auf drei Tenorposaunen zu rechnen, oder nach dem Gebrauch der meisten deutschen Orchester auf Alt und Tenor — oder zwei Tenor — und eine Bassposaune.

Ferner seien empfohlen die Finales der

F-mollsonate

C-dursonate op. 2.

Es-dursonate op. 7.

Pathétiquesonate op. 13.

Es-dursonate op. 31.

Es sei hier schliesslich noch erwähnt, dass dergleichen symphonische Arrangements klassischer Compositionen nicht selten sind, und sich zum Theil in unseren Concerten eingebürgert haben.

So z. B. Mozarts grosse C-mollsonate, desselben F-mollfantasie, Beethovens G-dursonate op. 12 (mit Violine), Haydn's Fis-dur-Andante aus einem Streichquartett und Anderes. Jemehr sich das öffentliche Interesse der classischen Instrumentalmusik zuwendet, desto mehr Aussicht haben auch solche Arbeiten auf Aufführung. Man ist durchaus nicht berechtigt, über dieselben absprechend zu urtheilen, es scheint ihnen sogar noch eine grosse Zukunft bevorzustehen. Dagegen ist hier absichtlich ein anderes Verfahren noch nicht zur Anwendung gekommen, welches hin und wieder beim Instrumentationsunterricht angewendet wird, nämlich Orchestercompositionen grosser Meister nach dem Klavierauszug zu instrumentiren, und dann mit dem Original zu vergleichen. Dieses Verfahren bereitet dem Anfänger zu grosse Enttäuschungen, führt ihn häufig vor unlösbare Räthsel und macht ihn an seiner Befähigung irre und missmuthig; eitle Schüler verleitet es zu heimlicher Benutzung des Originals.

Instrumentire das oben bezeichnete Finale und einige andere.

§ 60.

Nebenaufgabe zur vierten bis achten Aufgabe.

Als **Nebenaufgaben** zur Instrumentation der Fuge sind alle Bearbeitungen Bach'scher Compositionen für modernes Orchester zu betrachten, wie wir z. B. derartige Arbeiten von Raff, Abert und Anderen haben.

Als **Nebenaufgaben** zum Scherzo und langsamen Satz sind zu betrachten: die Variation (z. B. Beethoven op. 26), der Marsch (Beethoven, Schubert, Mozart: Alla turca), National-, Charakter-Tänze und idealisirte Tanzformen.

Nebenaufgaben zum Allegro und Finale sind: die Ouvertüre, viele Fantasien, Concertstücke.

Nebenaufgaben für die Vereinigung all dieser Aufgaben bietet die Serenade, die Suite, das Concert; (z. B. Liszt: Schubert's Clavierfantasie C-dur, op. 15). Die symphonische Dichtung, welche an die Stelle der rhythmischen Construction die thematische Arbeit setzt, und ganz auf dieser beruht, gehört wohl ausschliesslich dem freien Orchestersatz an, weil sie sich selten aus einer Claviercomposition ergeben wird.*)

Eine Nebenaufgabe aber behalten wir uns bis zum Schluss vor, welche bei geringem Umfange das ganze moderne Orchester vereinigt, und in der Nachbildung eines instrumentalen Meisterwerkes ersten Ranges besteht.

§ 61.

Das Orchester der Classiker.

Die beständige Verbesserung der musikalischen Instrumente, sowie die höhere Entwickelung ihrer Technik haben zur Folge, dass spätere Componisten einen immer ausgedehnteren Gebrauch von denselben machen, als frühere. So stellt z. B. Beethoven viel grössere Anforderungen an die Instrumente, als seine Vorgänger Mozart und Haydn. So wenig, wie Beethoven es für nöthig gehalten hat, sich innerhalb der Schranken seiner grossen Vorgänger zu bewegen, ebenso wenig kann von der modernen Kunst verlangt werden, dass sie auf die Vervollkommnungen in Bau und Technik der Instrumente Verzicht leistet, damit ihre Partituren denen Beethoven's möglichst ähnlich sehen.

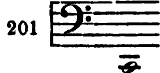
Diese Vervollkommnungen nun betreffen in erster Reihe die Blechinstrumente.

Die Hörner und Trompeten der klassischen Meister waren auf die Naturtöne beschränkt, d. h. auf diejenigen Töne, welche sich durch Zungenstoss aus der Theilung der Luftsäule des Instrumentes ergeben.

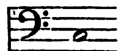
Die Luftsäule im Innern der Blaseinstrumente wird nämlich in dieselben gleichzeitig schwingenden Theile versetzt, wie die Saite der Violine beim Flageolett.

*) In der classischen Musik, deren Formenideal die Sonate bildet, herrscht die rhythmische Construction über die thematische Arbeit, in der symphonischen Dichtung ist es umgekehrt.

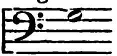
Gibt z. B. die ganze Luftsäule schwingend den Ton



so geben die beiden Hälften der Luftsäule gleichzeitig schwingend den Ton:



die drei Drittel gleichzeitig schwingend den Ton:



die vier Viertel den Ton:

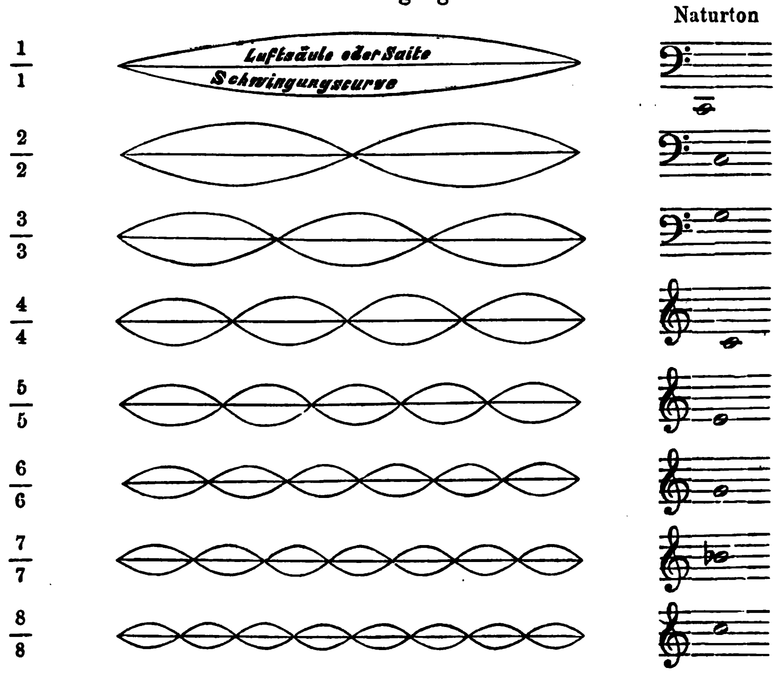


die fünf Fünftel den Ton:

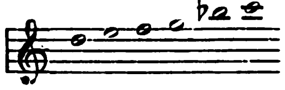


u. s. w.

immer denselben Ton, den man erhalten würde, wenn man einen dieser Bruchtheile allein in Schwingung versetzte.



Auf dieselbe Art ergeben sich noch die Töne



wobei jedoch zwischen den drei letzten schon einige Zwischentöne als unbrauchbar ausgelassen sind.

Da nun unser Tonsystem auf den drei ersten dieser Naturintervalle beruht, auch schon das zweite behufs seiner künstlerischen Verwendung einer unmerklichen Alteration aussetzen muss, so erscheint der siebente $^{7}/_{7}$ Ton zu tief, kann aber durch ein thatsächlich bestehendes, jedoch wissenschaftlich noch nicht recht zu erklärendes Verfahren erhöht, und dadurch rein gemacht werden. Dagegen ist der elfte ($^{11}/_{11}$) Ton zu hoch, kann aber künstlich vertieft werden. Ferner finden sich zwischen dem zwölften Ton ($^{12}/_{12}$) und dem folgenden, sowie zwischen diesem und dem letzten, drei als gänzlich unbrauchbar ausgeschiedene Töne.
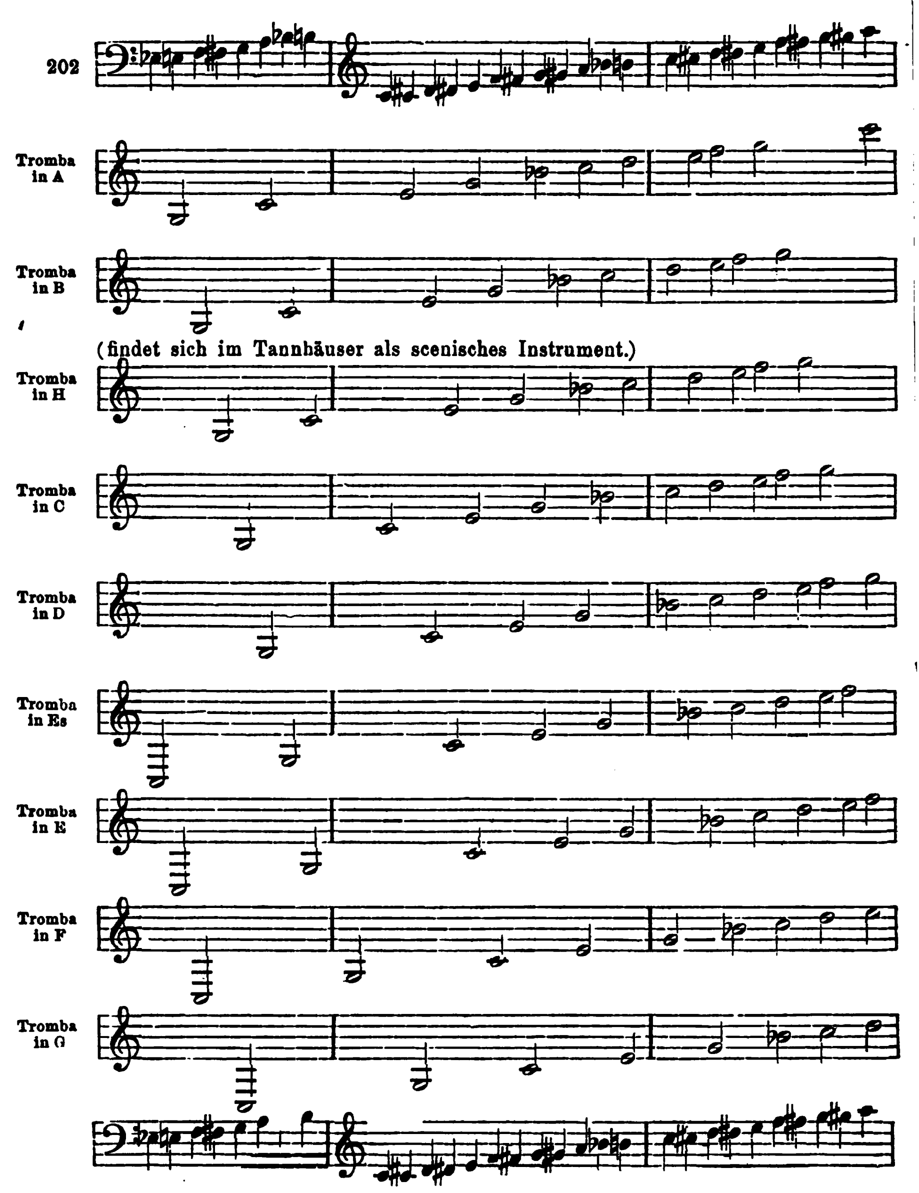
In der Zeit vor der Periode unserer klassischen Instrumentalmusik bildete man die höchsten Töne diatonisch und chromatisch aus, und suchte sie unserem Tonsystem anzupassen. In welchem Grade dies gelungen ist, lässt sich zur Zeit nicht mehr beurtheilen. Die Partituren Bach's, Händels und Anderer erhalten hohe Töne in diatonischen und chromatischen Passagen, welchen selbst die besten Trompeter unserer Zeit nicht gewachsen sind. Auch gibt es gegenwärtig kein anderes Instrument gleicher Gattung, welches im Stande wäre diese Töne zu reproduziren. Diese merkwürdige Thatsache ist übrigens historisch sehr wohl erklärbar, hier aber nicht weiter von Bedeutung.

Die klassische Instrumentalmusik beschränkte nun den Umfang der Naturinstrumente auf die zwölf ersten Töne, von allen anderen nur ausnahmsweisen Gebrauch machend, auch den siebenten höchst selten anwendend. Dagegen musste sie sich für den mangelnden Tongehalt der einzelnen Stimmungen durch den Gebrauch von mehr Stimmungen einigermassen schadlos zu halten suchen.

§ 62.

Die Naturtrompete und die Ventiltrompete.

Aus der folgenden Tabelle ergibt sich Tongehalt und Umfang der verschiedenen Stimmungen der Naturtrompete.



Je höher die Stimmung, desto schwieriger werden die hohen Töne,
je tiefer die Stimmung, desto schwieriger werden die tiefen Töne.

Das Verfahren des Stopfens, um den Tongehalt zu vergrössern, hatte bei der Trompete sehr wenig Erfolg, weil die gestopften Töne einen ganz anderen, durchaus unschönen Klang hatten, und so eine ungleiche Scala erzeugten. Man findet sie in den Partituren unserer Klassiker wohl kaum einmal angewendet. (Haydn, Jahreszeiten?)

Der tiefste Ton fällt auf den meisten Trompeten weg, doch hat ihn Mozart in der grossen C-dur-Sinfonie im Menuet einmal vorgeschrieben. Den siebenten Naturton braucht Beethoven in der Eroica-Sinfonie.

Durch den geringen Tongehalt der Naturtrompete waren die grossen Meister unserer klassischen Instrumentalmusik nicht selten gezwungen, diesem schallkräftigsten Instrumente die ungünstigsten Intervalle zu geben, z. B. Quarten, Secunden, Einklänge. Man hat sich nun gewöhnt, die rauhen Klänge dieser Intervalle in Verbindung mit hinreissender Schönheit des musikalischen Gedankens zu hören, und in Folge dessen das Entzücken über diese auf jene übertragen. Eine feinere Empfänglichkeit für das Schöne kann sich aber der Wahrnehmung solcher Uebelstände nicht entziehen, und verlangt Abhülfe derselben durch die Mechanik der Instrumentenbaukunst. Diese Abhülfe nun gewährten die von Stölzel und Wieprecht eingeführten Ventile in vollstem Maſse.

Die Ventile nämlich, sobald sie wirklich luftdicht schliessen, thun ganz denselben Dienst, wie die Züge der Posaunen, sie verlängern das Rohr und vertiefen dadurch den Ton, ohne ihm auch nur den allergeringsten Abbruch zu thun. Wo sie dies dennoch thun, liegt es immer daran, dass sie nicht wirklich luftdicht schliessen, was allerdings nicht selten der Fall zu sein scheint.

Das erste Ventil vertieft die Stimmung um einen Ton.

Das zweite vertieft sie um einen Halbton.

Das erste und zweite verbunden vertieft die Stimmung um anderthalb Töne.

Das dritte vertieft die Stimmung um eine grosse Terz.

Das zweite und dritte verbunden vertieft die Stimmung um eine reine Quarte.

Das erste und dritte verbunden vertieft die Stimmung um eine übermässige Quarte (verminderte Quinte).

Das erste, zweite und dritte verbunden vertieft die Stimmung um eine reine Quinte.

Naturtrompete 203



Zweites Ventil

Erstes Ventil

Erstes und zweites Ventil

Drittes Ventil

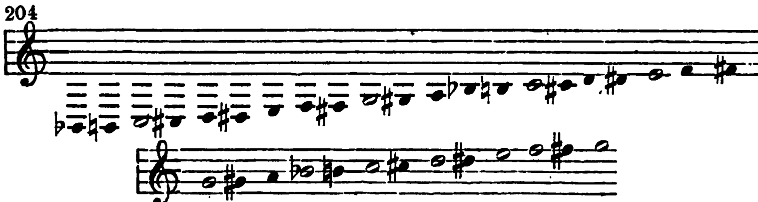
Zweites und drittes Ventil

Erstes und drittes Ventil

Alle drei Ventile

Die mit 0 bezeichneten Töne sind überhaupt unbrauchbar. Die mit 2 bezeichneten werden auf zwei Arten hergestellt, die mit 3 auf drei Arten u. s. f. Es ergibt sich, die Ventiltöne in Vierteln geschrieben, folgende Scala:

204



Aufgabe. Setze die Trompetenstimmen aller bisherigen symphonischen Arbeiten für Naturtrompeten um, dabei mit grosser Sorgfalt die brauchbarste Stimmung wählend.

Wagner braucht im Orchester nur Ventiltrompeten, dagegen auf der Bühne Naturtrompeten. So die langen (H-) Trompeten im Tannhäuser welche die berühmte Intrade spielen. (Formenlehre Nr. 98)

Der einzige Nachtheil den die Ventiltrompete möglicherweise, aber nicht nachweisbar, ergibt, ist der, dass die nicht luftdicht schliessenden Ventile die höchsten und tiefsten Töne unhaltbar und desshalb unsicher, unzuverlässig und unbrauchbar machen. Wenigstens haben sich Mozart, Haydn und Beethoven häufig höherer Töne bedient, als man gegenwärtig anzuwenden wagen darf.

Es ist gestattet innerhalb eines Satzes die Stimmung der Naturinstrumente zu wechseln, doch haben unsere klassischen Meister sehr selten Gebrauch von dieser Freiheit gemacht.

Der junge Componist wird gut thun, einige zwei- drei- und vierstimmige Fanfaren für Naturtrompeten, auch in Verbindung mit zwei Pauken, zu setzen.
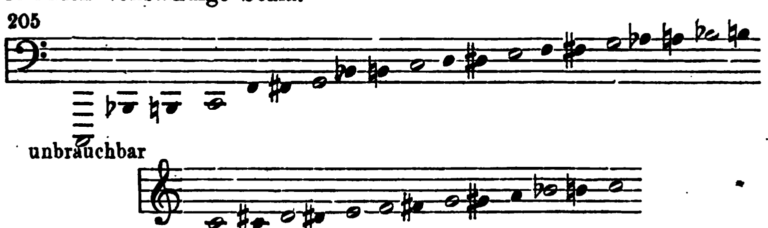
§ 63.

Das Waldhorn.
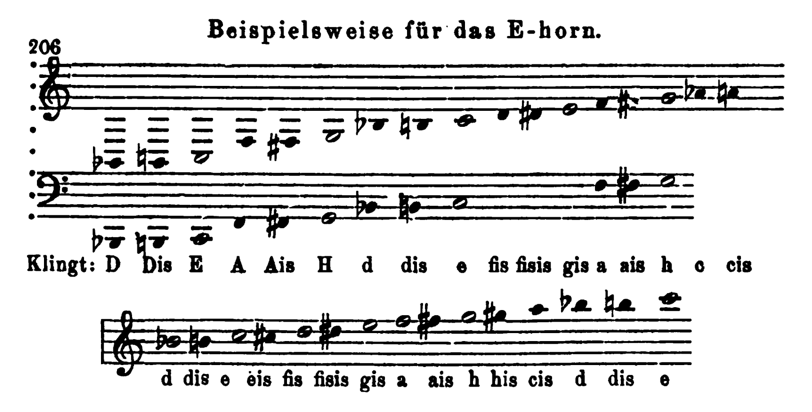
Das Naturhorn wird Waldhorn genannt. Wagner wendet es unter dieser Bezeichnung neben dem Ventilhorn an. So gehen z. B. durch die Tannhäuserpartitur zwei Waldhörner und zwei Ventilhörner.

Auf dem Waldhorn konnte man aber, ohne zu grosse Ungleichmässigkeit der Scala, durch das Verfahren des Stopfens zu jedem Naturton den tieferen Halbton ziemlich leicht hervorbringen und, etwas schwerer, den tieferen Ganzton. Daraus ergibt sich eine schon ziemlich vollständige Scala.

205

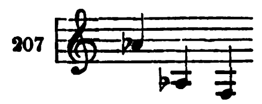


Beispielsweise für das E-horn.



Die gestopften Töne haben einen dumpferen Klang, der zuweilen als charakteristisches Mittel des Ausdrucks verwendet worden ist. Auf den Ventilhörnern geht aber dieses Ausdrucksmittel nicht verloren, im Gegentheil, findet es ausgebreitetere Anwendung, denn man kann auf dem Ventilhorn jeden Ton, im ganzen Umfange des Instrumentes, sowohl natürlich (vermittelst der Ventile) wie gestopft hervorbringen.

Es lassen sich auf dem Naturhorn noch einige Töne auf besondere Art erzeugen, denen ein gewisser Ausdruck des Dumpfen und Gewaltsamen eigen ist, nämlich:



Auch diese Töne gehen auf dem Ventilhorne nicht verloren, sondern lassen sich, auf Verlangen des Componisten, in jeder Tonhöhe hervorbringen.

Eins aber scheint in der That durch die Einführung der Ventile **Beinträchtigung** erfahren zu haben, nämlich: die Ausdehnung des Instrumentes nach der Höhe. Haydn, Mozart und Beethoven verlangen vom Horne hohe Töne, offenbar in vollkommener Klangschönheit, die man gegenwärtig selten gut zu hören bekommt.
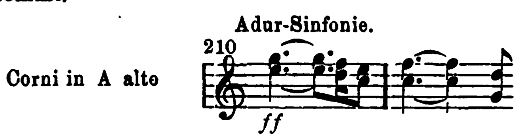
So verlangt Mozart in einer Stelle der G-moll-Sinfonie, wo die Hörner gleichsam Solo spielen, vom G-Horn das zweigestrichene D, welches offenbar voll und süss erklingen soll.
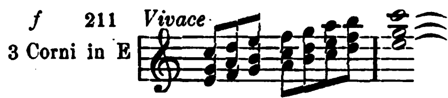


Beethoven verlangt in der C-moll-Sinfonie, auf dem Gipfel der grössten Steigerung, von den Hörnern allein ein *Fortissimo* des eingestrichenen b, welches in der Regel misslingt, oder bei zaghaftem Einsatz zum *mf* oder gar *p* wird, und so der Intention des Meisters widerspricht.
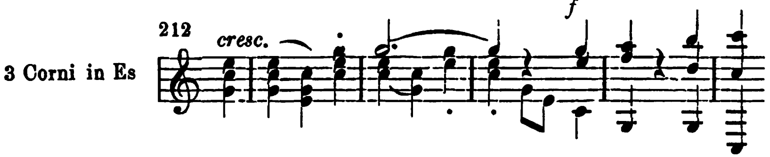


Derselbe Meister verlangt vom hohen A-Horn das zweigestrichene e im freien Einsatz *Fortissimo*, welches fast immer heiser und unsicher zu Gehör kommt.



In der grossen Arie der Leonore im Fidelio, welche von einem Horntrio begleitet wird, setzt Beethoven folgende Stelle, deren Ausführung ebenfalls meist beängstigend wirkt:



Auch in der Eroica-Sinfonie führt Beethoven die Es-Hörner sehr in die Höhe:

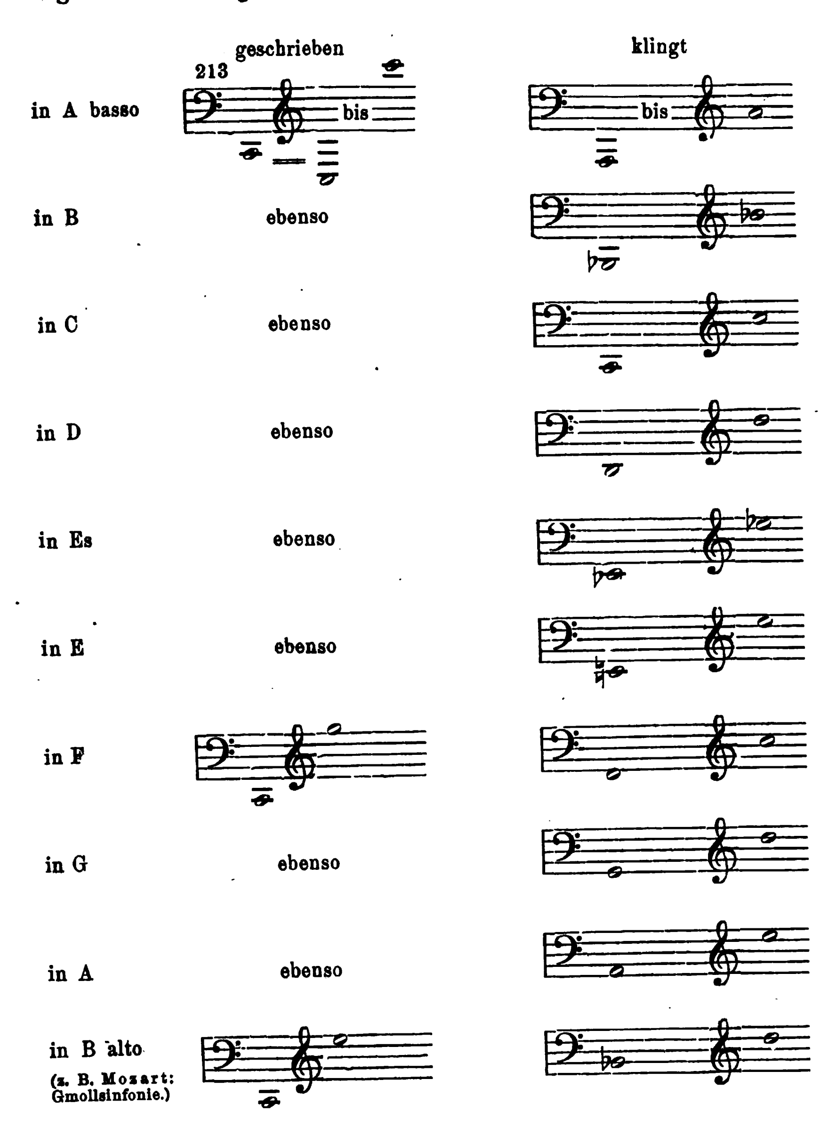


Die erste Stimme ist durch das erste Horn,
die zweite durch das dritte,
die dritte durch das zweite besetzt, wie es üblich ist.

Scheint es nun, als könne man aus dem Hornsatze Mozarts und Beethovens schliessen, dass die Naturhörner einer besseren Höhe fähig gewesen sind, als die Ventilhörner, so scheint Webers Autori-

tät wieder dagegen zu sprechen, da dieser Meister, der in der Ausbeutung des Waldhornsatzes alle anderen übertrifft, den jetzt üblichen Umfang nicht überschreitet.

Unsere Klassiker verwendeten das Naturhorn vorzugsweise in folgenden Stimmungen:



Beim Gebrauche von zwei Hörnern waren beide in derselben Stimmung. Mozart's Gmoll-Sinfonie bildet eine seltene Ausnahme, indem sie im ersten und letzten Satz ein Horn in hoch B, und eines in G führt. (Es soll übrigens eine Mozart'sche Handschrift existiren, welche den Anfang des ersten Satzes mit zwei Hornpaaren in diesen Stimmungen, also vier Hörnern, enthält.) — Wird nur ein Hornpaar gebraucht, so steht es bei Dursätzen regelmässig in der Tonica, bei Mollsätzen in der Paralleltonart. So setzt Beethoven zur Cmoll-Sinfonie C-Trompeten, aber Es-Hörner. Ausnahmen ergeben sich aus der besonderen Modulation eines Orchestersatzes.

Beim Gebrauche von zwei Hornpaaren, also vier Hörnern, pflegte man in Dursätzen alle vier in der Tonica, oder ein Paar in Tonica, eines in Dominante zu stimmen; bei Mollsätzen eines in Tonica, eines in Parallele. Bei einem Satz in D-moll z. B. pflegte man ein Paar Hörner in D, ein Paar in F zu schreiben. In dem ersten Satz der neunten Sinfonie (D-moll) stimmt aber das zweite Paar in B, weil nämlich diese Composition — ganz unregelmässig — die Hauptmodulation des ersten Theiles nicht nach **F-dur**, sondern nach **B-dur** vollzieht.

Man wechselte auch, wiewohl selten, im Verlaufe des Satzes die Stimmung. So lässt z. B. Weber in der Oberon-Ouvertüre das eine Hornpaar nach E wechseln, um die Dominante von A-dur zu gewinnen. Zum Wechseln sind einige Takte Zeit erforderlich.

Setze hiernach zu allen symphonischen Arbeiten die Hornstimmen für Naturhörner um, über die Stimmungen nach dem modulatorischen Gehalt des Tonstückes entscheidend.

§ 64.

Das erweiterte Orchester.

Wir haben schon S. 132 die Instrumente aufgezählt, durch welche neuerdings das Orchester erweitert worden ist. Im Lohengrin und einigen symphonischen Dichtungen, sowie in den späteren Wagnerschen Opern sind die Stimmen des englischen Hornes als dritter Oboe, und der Bass-Clarinette als dritter Clarinette durchgeführt. Die Tuba hat schon länger im Orchester der grossen Oper festen Fuss gefasst. Die dritte Fagottstimme ist ebenfalls durch die neueren Compositionen im grossen Orchester heimisch geworden. Dass

Meyerbeer in seinen späteren Opern 4 Fagotts braucht, ist auch schon mitgetheilt.

§ 65.

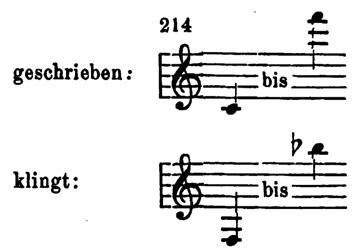
Das englische Horn.

Das englische Horn haben zwar unsere klassischen Meister nicht in ihr symphonisches Orchester aufgenommen, aber sie haben es als Solo-Instrument gelegentlich gebraucht. Von ihren Vorgängern hat besonders Seb. Bach sich häufig dieses schönen, aber im Ausdruck einseitigen, und desshalb dem alltäglichen Gebrauch mit Recht entzogenen, Instrumentes bedient.

Beethoven hat Trios für zwei Oboen und englisches Horn geschrieben.

Der erste, der es im Orchester der grossen Oper zu nachdrücklicher Geltung brachte, war Meyerbeer durch die populäre (oder besser vulgäre?) Gnaden-Arie im Robert. Doch tritt es hier nur als Solo-Instrument auf. Ebenso erscheint es im Tannhäuser, wo es die Schalmey des Hirtenknaben darstellt. Als eigentliches Orchesterinstrument, gleichsam dritte Oboe, tritt es zum erstenmal im Lohengrin auf.

Das englische Horn ist ein transponirendes Instrument. Es erklingt eine reine Quinte tiefer, als es geschrieben wird, ist also gleichsam eine Oboe in tief F. Sein Umfang beträgt:



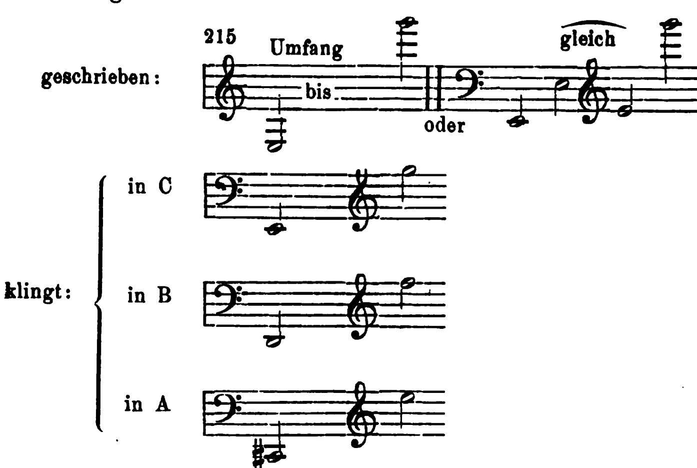
Ausgedehntesten Gebrauch von diesem Instrumente macht der dritte Act von Tristan und Isolde.

§ 66.

Die Bass-Clarinette, Alt-Clarinette und das Bassethorn.

Die Bassclarinette liefert ohne Zweifel den schönsten Bass der Holzinstrumente, und das Fagott verdient nur desshalb, ihr vor-

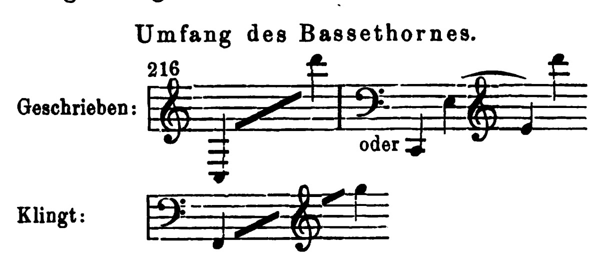
gezogen zu werden, weil es im charakteristischeren Gegensatz gegen die anderen Holzinstrumente steht. Die Bassclarinette erklingt eine Octave tiefer, als die Clarinette, und wird in den Stimmungen A, B, selten C gebraucht.



In den Hugenotten hat dieses Instrument zuerst Aufsehen erregt. Herrlichen Klangwirkungen dient es im Tannhäuser und Lohengrin.
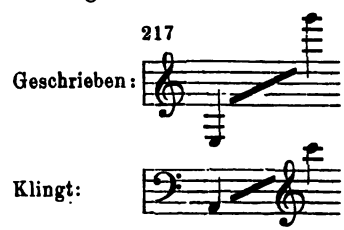
Das Bedürfniss eines tieferen Instrumentes, welches dem Klange nach der Clarinette näher verwandt ist, als dem Fagott, scheint schon Mozart empfunden zu haben, da er mit besonderer Vorliebe das Bassethorn gebraucht hat, ein Instrument, welches eine Quinte tiefer klingt, als die C-Clarinette, aber zwei ganze Töne tiefer reicht. Das Bassethorn findet sich zwar noch in vielen Militärorchestern, wird aber meist durch die Alt-Clarinette ersetzt, welche leichter zu behandeln und mannigfaltigerer Nüancirung fähig ist, als das Bassethorn. Auch in den Werken Mozarts findet dieser Ersatz durch die Alt-Clarinette regelmässig statt.

Umfang des Bassethornes.



Die Alt-Clarinette ist eine Clarinette in tief F, stimmt eine reine Quinte tiefer als die Clarinette in C, findet sich in den meisten Militär-Orchestern, und dient bei Aufführungen von Zauberflöte, Titus, Requiem und anderen Mozart'schen Compositionen zur Vertretung des Bassethorns.

Umfang der Alt-Clarinette.



§ 67.

Das Contrafagott.

Fast ganz aus unseren Orchestern verschwunden, obwohl von den klassischen Meistern der Instrumentalmusik vielfach angewendet, ist das Contrafagott, welches eine Octave tiefer klingt, als das wirkliche Fagott, einen ziemlich rauhen und unsicheren Ton hat, aber von Mozart (Idomeneo) Haydn (Jahreszeiten, Schöpfung), Beehoven (C-moll-Sinfonie; Fidelio; Neunte Sinfonie) angewendet worden ist. Der Ersatz desselben durch die Tuba (ein anderes Instrument ist zur Zeit nicht vorhanden) ist schon desshalb nicht zu loben, weil die Tuba ein grösseres Orchester voraussetzt, als das unserer Classiker.

§ 68.

Nebenaufgaben.

Als ganz besonders lehrreich soll hier — jedoch nur nach Lösung der bisherigen Aufgaben — die Instrumentation eines Meisterwerkes des Orchestersatzes von geringem Umfange empfohlen werden. Der Schüler muss dasselbe häufig gehört haben, sich der Hülfe des Clavierauszuges bedienen, und die vollendete Arbeit mit dem Original vergleichen. Von klassischen Werken eignen sich hierzu besonders Variationssätze, z. B. das berühmte Andante aus Haydn's G-dursymphonie.

218 

Für die moderne Instrumentation aber eignet sich zu diesem Zweck kein Werk besser, als das köstliche, (in seiner Art einzige) Lohengrin-Vorspiel, und die Instrumentation dieses Werkes ist es, die wir uns S. 201 als Nebenaufgabe vorbehalten haben. (Vgl. § 59). Hier steht also der Schüler, indem er seine Arbeit mit dem Original vergleicht, dem grössten Meister des modernen Orchestersatzes gegenüber. Er prüfe sich daher wohl, ehe er an die Arbeit geht, und versäume keine Vorbereitung. Unentwickelte Schüler sollen zu dieser Aufgabe nicht zugelassen werden.

Verbindung des symphonischen Orchesters mit der Vocalmusik in Oper und Oratorium.

§ 69.

Die klassische Form der Oper und des Oratoriums, deren vollendete Muster die deutsche Musik einem Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn dankt, besteht in einer Zusammenstellung von Solo-, Ensemble-Gesängen und Chören, unterbrochen von Recitativen, welche durch eine sich entwickelnde Handlung, oder irgend einen gemeinschaftlichen Gesichtspunkt logisch verbunden sind. Die Oper verlangt eine wirklich geschehende Handlung, ist daher auch allen Bedingungen einer dramatischen Aufführung unterworfen, das Oratorium dagegen überlässt alles, was, ausser der Musik und ihren Worten, zur Handlung gehört, der Phantasie der Hörer und ist dadurch von allen Schranken des Raumes und der Zeit befreit. Insofern ist das Oratorium eine höhere Kunstform als die Oper, verlangt auch ein höher gebildetes, mehr musikalisches und ernsteres Publicum, als diese. Auch gestattet es dem Vocalsatz eine viel ausgedehntere Mitwirkung, weil dieser nicht an das Auswendigsingen gebunden ist, welches in der Oper besonders den Chören eine untergeordnetere Thätigkeit zuweist.

Dagegen geniessen wieder die Hof-Operntheater ersten Ranges durch die reichen Geldmittel, welche ihnen zu Gebote stehen, den Vorzug eines sehr grossen Orchesters, auf welches das Oratorium nur ausnahmsweise rechnen kann, weil selbst die Verbindung mit einem grossen Concertorchester materielle Schwierigkeiten bietet.

Es ist nun die Frage, welchen Einfluss diese Verhältnisse des praktischen Lebens auf die Arbeit des Instrumentirenden ausüben? Hier diene zur Antwort:

Beschränke dich im Oratorium und den verwandten Gattungen auf das grosse symphonische Orchester, wie es in Beethovens neunter Symphonie vorliegt, allenfalls (für das fehlende Contra-

fagott) die Tuba als vierte Posaunenstimme hinzufügend. Sollte aber einmal der Gebrauch einer Bassclarinette, des englischen Hornes u. s. w. unentbehrlich sein, so verzichte, während des Gebrauches derselben auf eine andere Stimme, deren Spieler das ungewöhnliche Instrument übernehmen kann: Bassclarinette ein Clarinettist, englisch Horn ein Oboer.

In der Oper dagegen verfüge ganz nach dem Inhalt und Sinn des Werkes über alle vorhandenen Mittel, das Arrangement für beschränkte Orchester denjenigen überlassend, welche über grössere nicht zu verfügen haben.

In beiden Gattungen der Musik sorgt schon die Anordnung des Textes für Abwechselung, doch muss auch die Instrumentation das Ihrige dazu beitragen. So finden wir bei allen Operncomponisten nicht nur eine verschiedene Behandlung des Orchesters in den einzelnen Nummern, sondern auch häufig eine verschiedene Zusammenstellung der Partitur.

So hat z. B. Mozart das berühmte Maskenterzett im Don Juan nur mit Blaseinstrumenten (Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotts, Hörnern) begleitet, und dadurch nicht allein diesem Satze eine unterscheidende Klangfarbe, sondern auch dem unmittelbar nachher mit der munteren Ballmusik eintretenden Streichquartett erhöhte Frische verliehen. Ebendaselbst beschränkt sich der Satz der Holzinstrumente in einzelnen Nummern auf Flöten und Fagotts, auf Oboen und Fagotts, auf Clarinetten und Fagotts, auf Flöten, Clarinetten und Fagotts, alle acht Holzbläser verbinden sich nur selten.

Im Allgemeinen sucht man in der neueren Musik weniger durch die Bildung der Partitur selbst, als durch die Behandlung der Elemente des Orchesters die erforderliche Abwechselung herzustellen, indem man in dem einen Stücke diese, in dem anderen Stücke jene Gruppe, hier diese, dort jene Behandlungsweise in den Vordergrund treten lässt. Doch finden wir auch im Tannhäuser ganze Nummern von beschränktem Orchestersatz, so das Gebet der Elisabeth im dritten Act, welches nur von Bläsern begleitet wird, der erste Gesang des Wolfram im Sängerkrieg, der nur von Bratschen, Violoncellen und Harfe begleitet wird, u. a. Bei der grossen Mannigfaltigkeit in der Behandlung des Orchesters, die durch Beethoven und Weber erreicht, durch Meyerbeer, Wagner nnd Andere vielseitig ausgebeutet worden ist, hat man es nicht nöthig, Nummer- oder Scenen-

weise die Zusammensetzung des Orchesters zu wechseln. Dagegen ist dem Orchester der älteren Meister, in Folge der typischen Behandlung der Blasinstrumente, trotz dieser Abwechselung in der Zusammenstellung derselben, eine gewisse Monotonie eigen, welche von klugen Capellmeistern dadurch gehoben wird, dass sie eine Abwechselung von Solo und Tutti in der Mitwirkung der Streichinstrumente einführen, ein um so empfehlenswertheres Verfahren, als dasselbe aller Wahrscheinlichkeit nach zur Zeit jener Componisten allgemein üblich war. So aufgeführt wird man dem Don Juan z. B. kaum die geringste Spur des Alters anmerken.

§ 70.

Einen Sologesang zu instrumentiren.

Neunte Aufgabe.

Eine Arie mit vorhergehendem Recitativ zu instrumentiren.

Muster: Mozart Don Juan: die Arien der Donna Anna, die grosse (Einlage-) Arie der Elvira, Zauberflöte: die erste Arie der Königin der Nacht, Figaro: die Arie des Grafen, die letzte Arie der Susanne, die C-dur-Arie der Gräfin, Beethoven: Fidelio, die Arie der Leonore, u. A.

Nebenaufgaben, welche ausser oder statt der neunten Aufgabe gewählt werden können.

Die Scene: Weber: Freischütz: Scene der Agathe, Scene des Max, Oberon: Scene der Rezia.

Die Arie mit recitativischem Zwischensatz: Mendelssohns Paulus, Bass: Gott sei mir gnädig.

Hier können auch etwa vorhandene eigne Compositionen mit Vortheil angewendet werden.
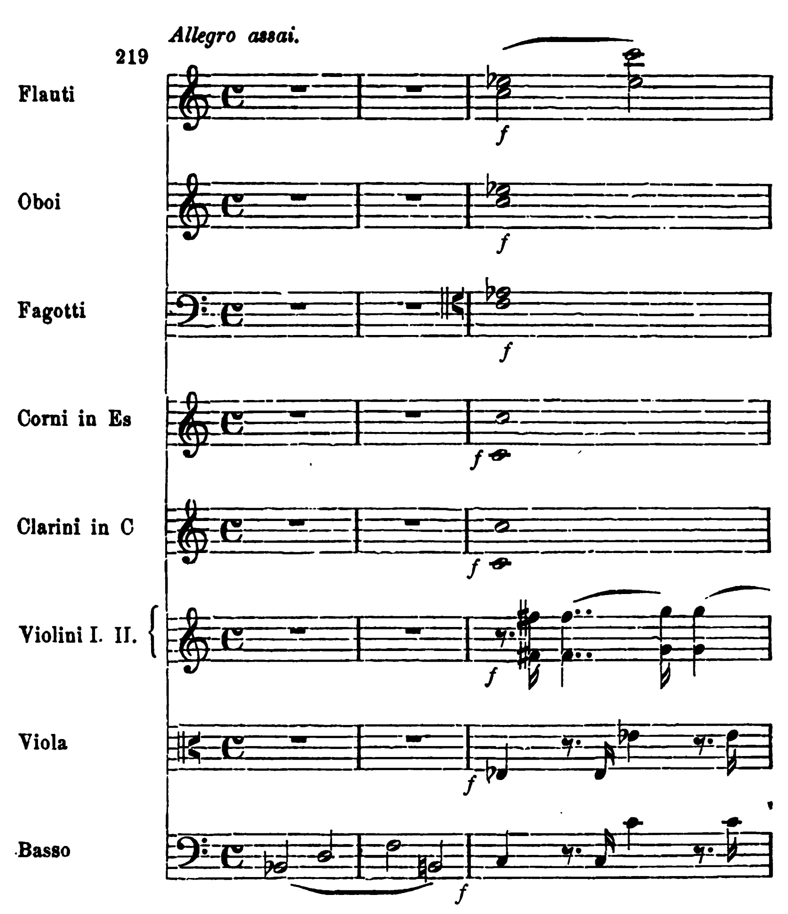
Da in Oper und Oratorium geschulte Sänger vorausgesetzt werden, so ist es nicht nöthig, den Gesang im Orchester mitspielen zu lassen. Abgesehen davon, dass dieses Mitspielen beim Recitativ und verwandten Gesangstellen gradezu unsinnig wäre, ist es auch der Cantilene gegenüber sehr mafsvoll zu gebrauchen, da es im Allgemeinen der Gesangstimme mehr hinderlich, als förderlich ist. Das begleitende Orchester hat die Aufgabe, den Sänger hinsichtlich des Gehörs zu stützen, indem es ihm den harmonischen Zusammenhang vergegenwärtigt; in Bezug auf den Ausdruck soll es ihn unterstützen, indem es seine eigenen Mittel charakteristisch ausbeutet. Uebrigens

aber soll es sich ihm unterordnen, denn die Stellung des Sängers ist, dem Publikum gegenüber, in viel höherem Grade verantwortlich, als die des Orchesters, an dessen Leistungen die zu Gericht sitzende Unwissenheit sich selten wagt. In der Oper ist schon dadurch für den Sänger gesorgt, dass das Orchester in einer Vertiefung liegt, im Oratorium dagegen befinden sich Sänger und Instrumentisten auf gleichem Boden, letztere in der Regel hinter den Sängern und höher, so dass man also im Oratorium vorzugsweise auf discrete Begleitung zu achten hat.

Die Zusammenstellung des Orchesters ist nicht in allen Arien gleich, sondern dem poetischen Inhalt gemäss verschieden. Bei rein lyrischen Arien verzichten die Meister häufig auf Trompeten, Pauken und Posaunen. Wo indessen diese Instrumente zu angemessener Wirkung gelangen können, wäre es auch nur für wenige Takte, soll man sich ihrer unbedenklich bedienen. Die Rachearie der Donna Anna im Don Juan bildet mit dem vorhergehenden Recitativ eine der grossartigsten musikalischen Scenen. (Die wenigen eingeworfenen Sätze des Don Ottavio kommen hier nicht in Betracht.) In dem Recitativ nun, welches die äusserste Erregtheit der Leidenschaft schildert, setzt Mozart zu ergreifenden Accorden Trompeten. Siehe Beispiel Nr. 219, Seite 220, 221, 222. Die Arie aber beschränkt sich auf Oboen, Fagotts und Hörner, indem sie die gewaltigen, jetzt aber in festere Bahnen gelenkten Bewegungen eines hohen und reinen Gemüthes der Darstellung durch das Streichquartett überlässt. Dieses nämlich, jedes Ausdrucks fähig, trägt die Stimme am besten, weil seine Tonerzeugung von der des Gesanges am meisten verschieden ist. Diese Arie ist auch hinsichtlich des Mitspielens der Gesangstimme sehr lehrreich. So wird der Anfang, welcher der musikalischen Declamation gehört, nicht mitgespielt, wohl aber das folgende: „den besten der Väter." Auch in dem unmittelbar folgenden „zur Rache etc." unterstützt die Geige den Gesang im Wettstreite mit den Bässen, während der declamatorische Mittelsatz kein mitspielendes Instrument duldet.

Die zweite (F-dur) Arie der Donna Anna ist lyrisch. Das einleitende Recitativ wird nur vom Streichquartett begleitet, welchen sich in der Arie Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotts und Hörner anschliessen.

Zahlreiche Muster für diese Aufgabe bieten die Opernpartituren Mozart's, Beethoven's, Weber's, Meyerbeer's, Wagner's und anderer, die Oratorien Haydn's, Mendelssohn's und anderer.
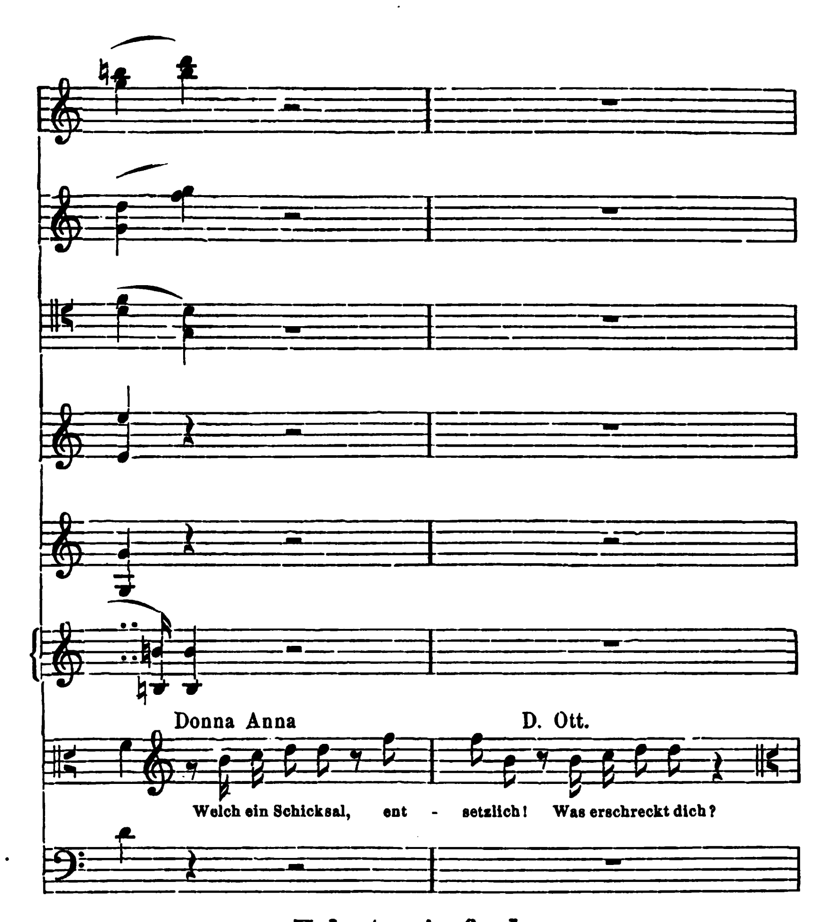


Die älteren Meister **Bach**, **Händel**, **Gluck**, entfernen sich zu sehr von der jetzt üblichen Orchesterbehandlung, um hier dem Anfänger als Muster dienen zu können.

Mehrstimmige Solosätze, Duette, Terzette, Quartette u. s. w. sind als Nebenaufgaben zu dieser Aufgabe zu betrachten, und bieten im Princip nichts Neues.

§ 71.

Einen Chorgesang zu instrumentiren.

Von ungleich grösserer Wichtigkeit als die vorige, ist für die Schule die
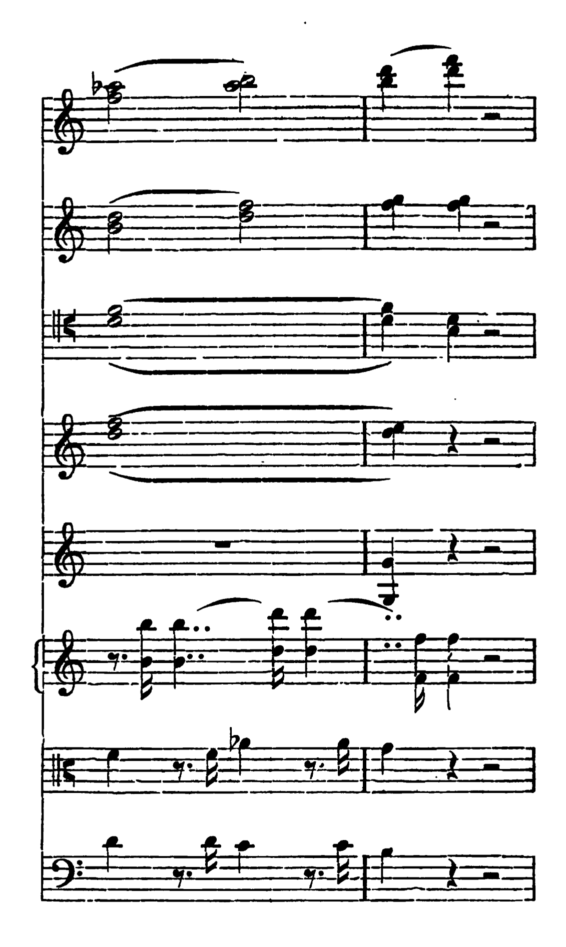


Zehnte Aufgabe.

Einen Chor zu instrumentiren.

Diese Aufgabe ist vor allem an einer **Fuge** zu lösen. Muster bieten für den modernen Orchestersatz Mozart's Requiem, Beethoven's Messen, Haydn's Cantaten, Mendelssohn's Oratorien. Der Schüler bediene sich hierzu seiner gelungensten eignen Arbeiten zum freien Satz.
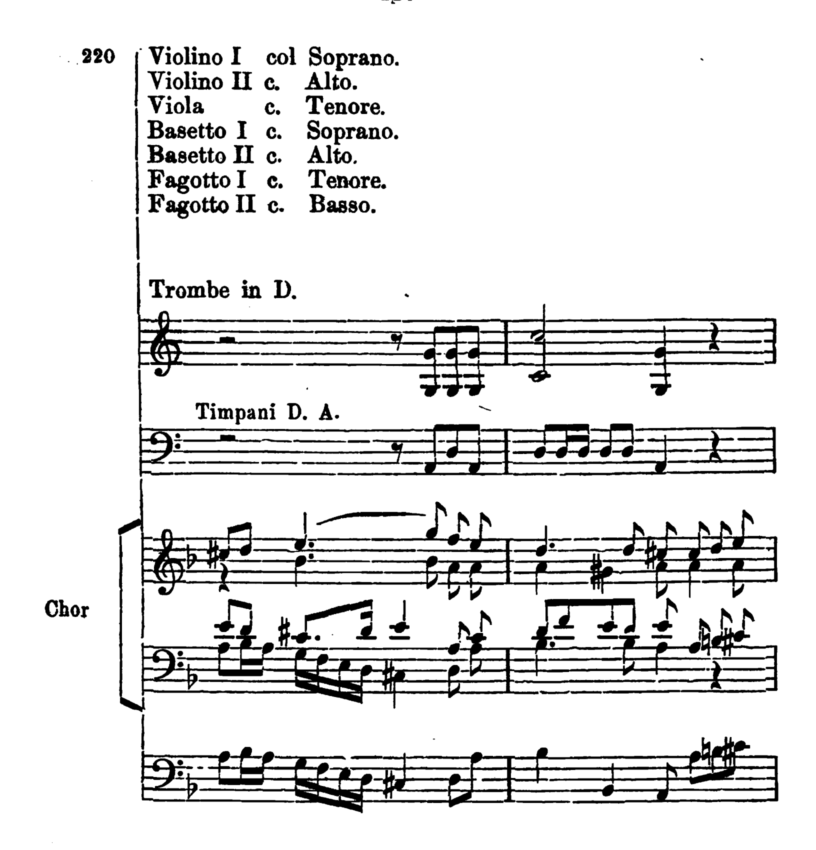
I. Die einfachste Behandlungsweise ist diejenige, welche das Orchester im Allgemeinen die Stimmen mitspielen lässt, den dazu nicht geeigneten Instrumenten nur einen gelegentlichen Antheil



gestattend. Derart sind z. B. die Fugen: Kyrie eleison und Osanna in Mozart's Requiem. In der ersten theilen sich die vier Chorstimmen in folgender Weise in die Orchesterstimmen:

Sopran: Violino I, Bassethorn I
Alt: Violino II, Bassethorn II
Tenor: Viola, zuweilen Cello, Fagott I
Bass: Cello e Basso, Fagott II.
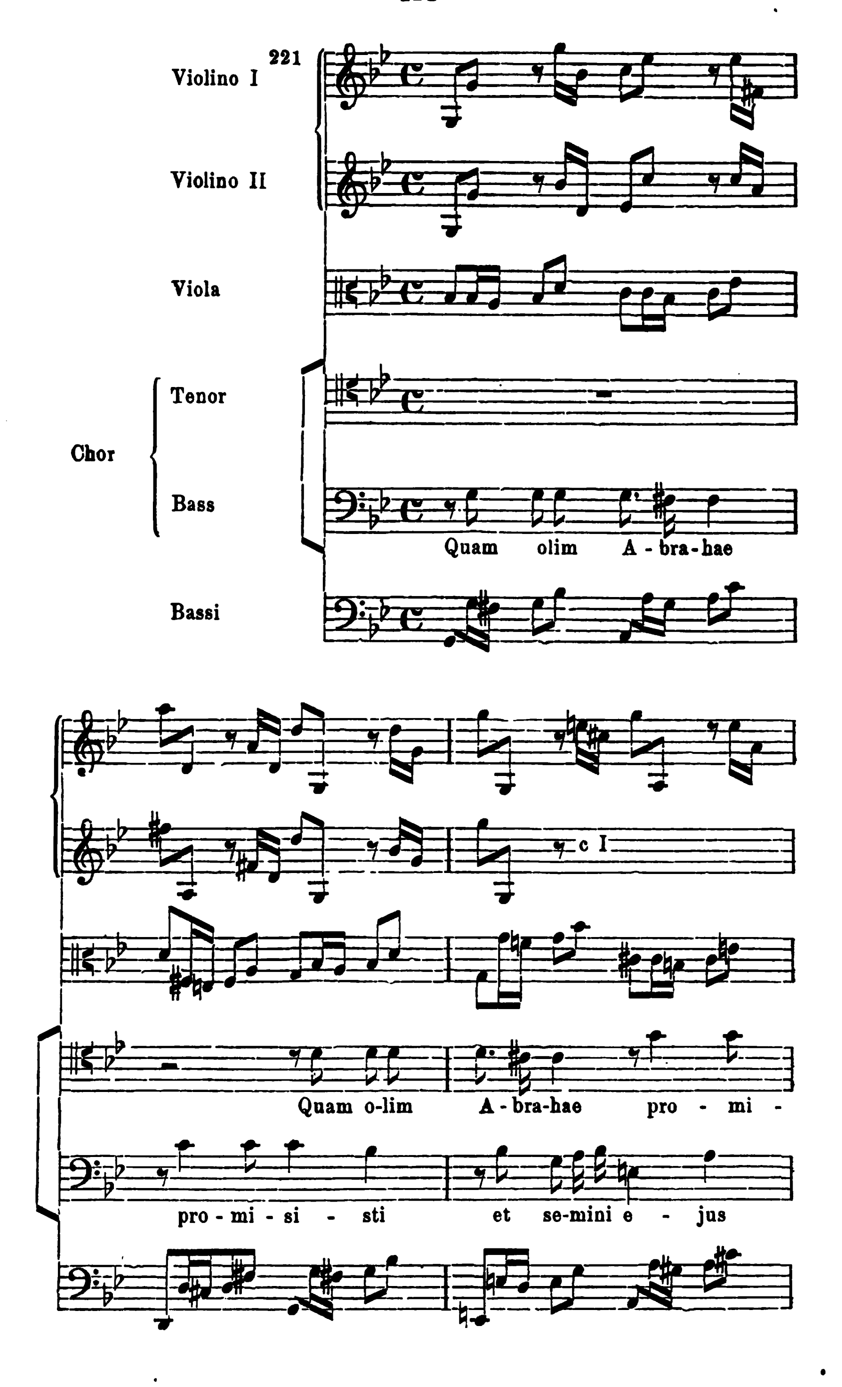
Die Posaunen pausiren durchgängig, Trompeten und Pauken betheiligen sich gelegentlich, wo ihre Tonarmuth und der Charakter der Composition es gestatten.
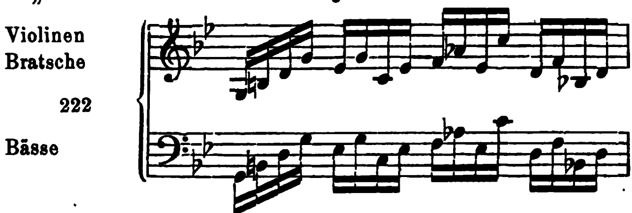


II. Die vorherrschende Behandlungsweise ist aber diejenige, welche das Orchester sich an den Vocalsatz zwar anlehnen lässt, aber die Stimmen desselben in seiner auf bewegtere Figuration gerichteten Weise modificirt. Beispiele bieten Bach, Händel, Haydn, Beethoven, Mendelssohn.

III. Die dritte Art ist diejenige, welche dem Orchester dem Vocalsatz gegenüber einen selbständigen Satz gibt, wenn auch ein Theil desselben die Gesangstimme mitspielt. Derart ist der Orchestersatz in den Fugen: Quam olim Abrahae und Ne absorbeat eas tartarus in Mozart's Requiem,

Corni di Basetto
Fagotti } colle Parte. (Mit den Singstimmen.)
Tromboni


221
Violino I
Violino II
Viola
Chor
Tenor
Bass
Quam olim A - bra - hae
Bassi
Quam o-lim A - bra-hae pro - mi -
pro - mi - si - sti et se-mini e - jus
c I

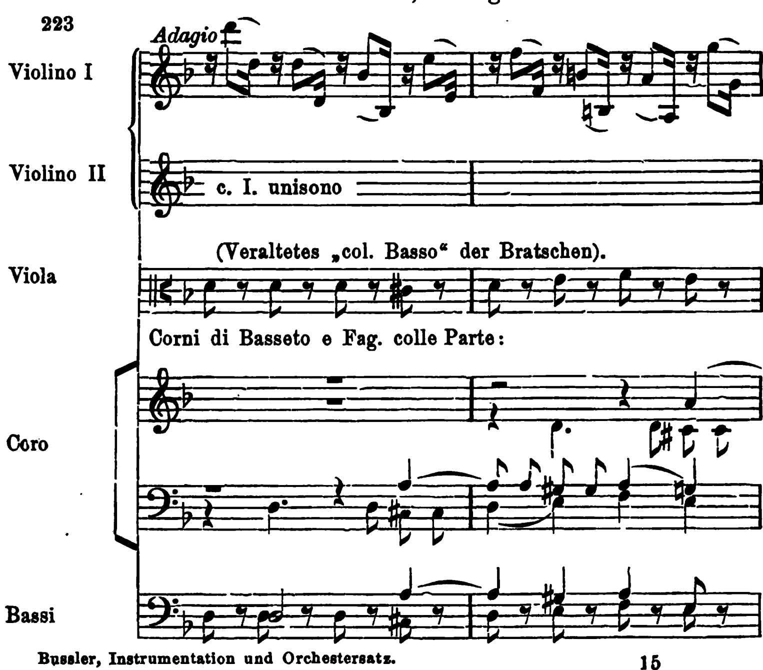
Im „Ne absorbeat“ führt das Quartett ein Unisono durch:



Selbstverständlich können diese drei Arten der Behandlung des Orchesters bei Begleitung einer Fuge gelegentlich in einander übergehen. Eine vierte Art (nämlich mit Zwischensätzen des Orchesters) kommt erst in der Lehre von der selbständigen Orchestercomposition zur Sprache.

Andere Formen des Chorsatzes als die Fuge bieten weniger Schwierigkeit und nähern sich vorherrschend den beiden letzterwähnten Arten der Orchesterbehandlung.

In **Mozart**'s Requiem begleitet das Orchester den Beginn des Chorsatzes, indem die Geigen eine Figur durchführen, welche die Seufzer der Ueberlebenden ausdrückt, in folgender Art:



In allen solchen Aufgaben muss der junge Componist hauptsächlich Sorge tragen, dass er den Vocalsatz nicht schädigt durch gehäufte oder zu sehr ausgeführte Orchesterstimmen.

Auch die Orchesterbegleitung zu einer der zur Lehre vom freien Satz componirten Choralfigurationen kann der junge Componist hier als Nebenaufgabe ausführen. Die Bach'schen Cantaten bieten hier zahlreiche Muster, die aber stets Zwischenspiele enthalten, und desshalb erst beim Orchestersatz, der selbständigen Composition für Orchester, zur Sprache kommen sollen. Die zahlreichen vierstimmigen Choräle in den Bach'schen Cantaten werden zum grössten Theil von allen vorhandenen Instrumenten und der Orgel mitgespielt.

Musterbeispiele für Opernchöre liefern besonders die Zauberflöte, Fidelio, Freischütz, Rubinstein's Maccabäer, Wagner's Opern.

Leichte an die Tanzweise anlehnende Chormusik bedingt eine entsprechende Behandlung des Orchestersatzes, welcher in musikalischer Hinsicht hier gewöhnlich dominirt, wie in der komischen Oper, der Operette und ähnlichen dramatischen Werken zu beobachten ist. Hier ist meist, und vollkommen angemessen, der Chor in die Tanzmusik hineincomponirt.

III.

Besondere Orchesterbildungen.

§ 72.

Die Militairorchester.

Unter den besonderen Zusammenstellungen von Orchestern gebührt dem Militairorchester der **erste Rang**, weil es, durch die überaus günstige pecuniäre Situation der Armeen, in allen europäischen Ländern zu einer hohen Vollkommenheit gediehen ist. Jede deutsche Militairpartitur kann von jedem anderen europäischen Militairorchester ausgeführt werden, ohne andere Veränderung, als der Namen der Instrumente und einige Transpositionen, welche die Musiker stets auszuführen im Stande sind.

Das kleine Militairorchester, die **Bataillonsmusik**, besteht aus einem Cornettchor:

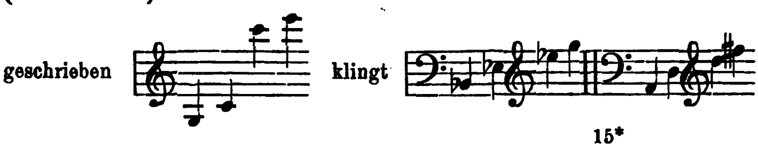
Cornetto piccolo in Es oder D, (Melodieführend)
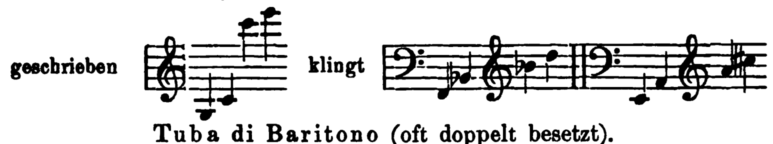


Cornetti soprani in B oder A, 2 Stimmen (Melodieführend, wie die ersten Geigen im Tanzorchester)
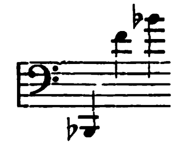


Cornetto alto in Es oder D, (auch oft in zwei Stimmen) (Mittelstimme)



Cornetti tenori in B oder A, zwei Stimmen, gewöhnlich genannt: Corni cromatici di tenore, Corni di tenore, auch, als nicht transponirendes Instrument, oft im Tenorschlüssel geschrieben (Mittelstimmen, Melodie, gleichsam Celli)



Tuba di Baritono (oft doppelt besetzt).



Tuba di Basso (meist doppelt besetzt)



kleine Trommel

Triangl.

Dieses untergeordnetste Militairorchester hat den Vorzug, leicht herangebildet werden zu können, und der ganzen chromatischen Scala, wie auch allen üblichen Figuren in allen Instrumenten ohne Mühe gewachsen zu sein. Doch klingt es gemein und plump, weil alle diese Instrumente des Adels entbehren.

Die **Jägermusik** veredelt dieses Orchester durch Hinzufügung von 4 Hornstimmen (Waldhörner genannt, in der That aber Ventilhörner). In der Partitur werden dieselben zwischen Tenorcornett und Baritontuba gesetzt.

Die **Cavalleriemusik** hat ausser dem Cornettchor vier mehrfach besetzte Trompetenstimmen und vier Posaunen. Trompeten und Posaunen sind die ihrem Charakter nach eigentlich kriegerischen Instrumente. Doch sind sie viel schwerer zu erlernen und zu handhaben, als die Cornetts und müssen desshalb immermehr dieser unedlen Familie weichen. Die Vorzüge der Trompete und Posaune beruhen auf ihrem cylindrischen Rohr und ihrem kesselförmigen Mundstück.

Das grosse Infanterie-Orchester, Regimentsmusik, verbindet alle Holz- und Blechinstrumente. Die Partitur ist folgende:

Flauto piccolo. (Vorherrschend nur eine Stimme, aber mehrfach besetzt.)

Flauto. (Vorherrschend eine Stimme, mehrfach besetzt.)

Oboi. (zwei Stimmen)

Clarinetto piccolo in As oder G (eine Stimme)

Clarinetto in F, Es, D. (Eine bis zwei Stimmen. Mehrfach besetzt. Gleichsam erste Geigen.)

Clarinetti I u. II in C, B, A. (Zwei Stimmen. Mehrfach)

Clarinetto di Alto oder Corno di bassetto. (Eine oder zwei Stimmen. Fehlen häufig, weil durch die dritte Clarinettenstimme ersetzt.)

Fagotti (2 Stimmen)

Cornetti di Soprano. Zwei Stimmen, mehrfach besetzt. (Das Piccolo-Cornett fällt hier weg, weil die Holzbläser genügen.)

Cornetto di Alto. (zuweilen zwei Stimmen)

Corni di Tenore. Zwei Stimmen, die erste zuweilen doppelt besetzt.

Trombe I—IV (4 mehrfach besetzte Stimmen)

Corni I—IV

Tromboni di Tenore. 3 St.

Trombone di Basso 1 St.

Tuba di Baritono (mehrfach besetzt).

Tube di Basso. (2 Stimmen, bald unisono, bald all ottava.)

Schlaginstrumente.

In diesem Orchester führen die Clarinetten die Hauptstimme, indem sie die Violinstimmen des Streichorchesters vertreten.

Die kleinen Clarinetten in G und As (welche eine Quinte, resp. kleine Sexte höher klingen, als sie geschrieben werden) sollen dem Clarinettenklang eine Ausdehnung nach oben verleihen, weil es den

Flöten, den gewaltigen Elementen dieses Orchesters gegenüber, an Kraft gebricht.

Diese kleinen Clarinetten haben eine quiekende Stimme, ohne jede Spur von Klangschönheit, deren Schärfe aber im unbegrenzten freien Raum viel von ihrer Widerwärtigkeit verliert. Sie fehlen übrigens auch manchen Orchestern.

Die Grundsätze der Instrumentirung sind die des ersten Abschnittes (Unterhaltungsmusik), — starke Verdoppelungen in Einklang und Octaven, starker Bass, zuletzt volle, aber nicht erdrückende Mittelstimmen, vorherrschend Massenwirkung.

Staunenswerthe Leistungen der Virtuosität auf dem Gebiete der Militairinstrumentation bieten **Wieprecht's** Bearbeitungen Beethoven'scher Sinfonien und anderer klassischer Musikstücke. Diesen Bearbeitungen ist sogar ein Cavallerieorchester ad libitum hinzugefügt. Sie sind es, die den „Monstre-Concerten" dieses ausgezeichneten Fachmannes Würde und Kunstwerth verliehen.

§ 73.

Vergrössertes Orchester.

Die Vereinigung einer ungewöhnlich grossen Anzahl von Ausführenden zur Darstellung von Musikwerken, wie sie bei Musikfesten und anderen ausserordentlichen Gelegenheiten stattfindet, verlangt nur eine richtige Vertheilung der Stimmen nach demselben Verhältniss, wie es sonst in grossen Orchestern besteht. Eigens componirt für ein Riesenorchester, auch für eine Vereinigung desselben mit einem Riesen-Chor, hat Hector Berlioz, und seine Werke bei Gelegenheit der Pariser Weltausstellung zu Gehör gebracht. Die Prinzipien bleiben auch hier dieselben, ihre Anwendung ist Sache des Geschickes und der Einsicht in die besonderen Verhältnisse.

§ 74.

Verkleinerte Orchester.

Die Dürftigkeit der Verhältnisse, wie sie in Privat- und Schulkreisen, bei vorstädtischen und Provinzial-Bühnen, alltäglichen Lustbarkeiten u. dgl. vorzuliegen pflegen, macht eine Beschränkung des Orchesters nöthig. Doch ist es nicht gut, bei der Instrumentation, — es sei denn für einen einzelnen, bestimmten vorliegenden Fall — darauf

Rücksicht zu nehmen. Vielmehr überlasse man diese Rücksicht dem späteren Arrangement, damit man sich nicht der Vorstellung der künstlerisch berechtigten, durch die Betheiligung des allgemeinen Musiksinnes hergestellten Orchester entwöhnt, nämlich

des Unterhaltungs- oder Tanz-Orchesters
im Unterhaltungs-Concert und
im Vaudeville;
des symphonischen Orchesters
in Symphonie
Oratorium und Oper.

Die Operette steht zwischen dem Vaudeville und der komischen Oper, indem sie von beiden in stilloser Weise zusammenrafft, was zur Unterhaltung eines oberflächlichen, wirklichem Kunstgenusse unzugänglichen Publicums dienen kann. Ihre hervorragendsten Vertreter bedienten sich anfangs des gewöhnlichen Vaudevilleorchesters, wie es hier in § 3 aufgestellt ist. Später aber, durch die ungeheuren Gelderfolge ermuthigt, nahmen sie das ganze Orchester der grossen Oper in ihre Partituren auf, ohne jedoch, wie es scheint, daraus wesentlichen Vortheil ziehen zu können.

B. Orchestersatz.

§ 75.

Einleitung.

Der Orchestersatz d. h. die freie selbständige Composition für Orchester ist nur auf Grund der Instrumentation lehrbar. Die Aufgaben des Orchestersatzes sind dieselben wie die der Instrumentation, doch mit dem Unterschied, dass im Orchestersatz nichts gegeben ist, sondern das Ganze ungetheilt dem Geiste des jungen Componisten entspringen, die Erfindung selbst sofort für Orchester geschehen soll.

Um sich in diese schwierige Arbeit möglichst schnell hineinzufinden, ist folgendes Verfahren vorzuschlagen:

Man arbeite sofort in Partitur, und zwar, um gar keiner Störung und Unbequemlichkeit ausgesetzt zu sein:

auf Notenpapier mit vorhergezogenen Taktstrichen,
mit Bleistift.

Dem Anfänger nicht zu empfehlen ist das Verfahren vieler Componisten, welche die Composition erst auf wenigen Zeilen notiren, dabei ihre Instrumentationsgedanken durch Abkürzungen und besondere Zeichen anmerkend. Dieses Verfahren zieht die Aufmerksamkeit vom Orchesterbild im Ganzen ab, und legt die Versuchung nahe, Orchestersatz in Instrumentation zu verwandeln.

Ferner soll der Anfänger nicht viel corrigiren, sondern Seiten oder Bogen, die ihm nicht oder nicht recht gefallen, sofort ein oder mehrmal ganz von Neuem ausführen.

Das Orchesterbild tritt, auch dem gewandtesten Componisten, nicht immer in ganzer Vollständigkeit vor die Phantasie, sondern es reift während der Arbeit. Dem Anfänger vollends wird häufig ein ziemlich unklares Orchesterbild vorschweben. Er gewöhne sich, in solchem Falle schnell die wesentlichen Züge festzustellen, und fehlt

es ihm ganz an Anhalt, so möge er sich willkürlich entscheiden, nach den so einfachen und leicht fasslichen Prinzipien

des Contrastes (Wechsel der Klangfarben und dynamischen Nüancen)

Zu- und Abnahme in der Betheiligung der Glieder des Orchesters

Milderung der Gegensätze durch Uebergänge der Klangfarbe,

in denen er durch die Instrumentationslehre hinreichend geübt ist.

§ 76.

Aufgaben des Orchestersatzes.

Die Aufgaben des Orchestersatzes sind dieselben, wie der Instrumentation, nur mit dem Unterschied, dass hier der junge Componist ganz und gar auf seine eigne Phantasie angewiesen ist, während er dort die Aufgabe hatte, das Werk einer fremden Phantasie möglichst vortheilhaft darzustellen. Die Aufgaben, welche den Künstler am meisten binden, seine Thätigkeit am bestimmtesten vorschreiben, d. i. die Aufgaben für das Tanz-Orchester, gehen hier wieder voran. Das Typische des Orchestersatzes in diesen Aufgaben erleichtert dem Componisten in hohem Grade die Arbeit und führt ihm gleichsam die Feder. Am geeignetsten und umfassendsten erscheint hier wieder die Composition eines Walzers für grosses Tanzorchester. Durch die vielen Beschränkungen, denen dieser Orchestersatz unterworfen ist, nähert er sich überhaupt der blossen Instrumentation, eine Eigenschaft, die ihn zur Uebergangsarbeit besonders geeignet macht.

Elfte Aufgabe.

Composition eines Walzers.

Nebenaufgaben: Andere Tänze.

Hierauf folgen die Aufgaben für das symphonische Orchester, während deren Ausführung die folgenden §§ durchzulesen sind, welche das bisher Mitgetheilte unter bestimmten Gesichtspunkten zusammenfassen und an Beispielen erläutern.

Die **Fuge** ist die nächstleichte Aufgabe, weil sie formell und thematisch im höchsten Grade gebunden ist, und dem jungen Künstler gestattet, sein Augenmerk hauptsächlich auf das Instrumentale zu

richten. Hier ist selbstverständlich eine eigentliche Fuge (Vgl. Lehre vom freien Satz) gemeint, nicht eine Verbindung von Fugentechnik mit Sonatenform, wie sie in Mozart's Zauberflötenouvertüre und Finale der C-dursinfonie vorliegen. Eine solche Arbeit wäre in instrumentaler Hinsicht viel schwerer, und ist nur als Nebenaufgabe nach den übrigen symphonischen Arbeiten am Platze.

Zwölfte Aufgabe.

Composition einer Fuge für grosses symphonisches Orchester.

Hieran schliessen sich mit zunehmender Schwierigkeit die Aufgaben des rein symphonischen Orchestersatzes, welche wir in zwei zusammenziehen:

Dreizehnte Aufgabe.

Ein symphonisches Scherzo.

Vierzehnte Aufgabe.

Eine Ouvertüre in Sonatenform. (Vgl. Formenlehre IV)

I.

Das Orchester und seine Behandlung.
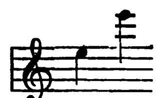
§ 77.

Die einzelnen Instrumente.

Das Streichquartett

beherrscht durch die unbegrenzte Mannigfaltigkeit seiner Technik und seiner Klang- und Ausdrucks-Nüancen, sowie durch die Unermüdlichkeit seiner Thätigkeit das Orchester.

Die erste Violine, als die Oberstimme dieses Chores, hat von allen Einzelinstrumenten den grössten Einfluss auf den Klang des Orchesters. Ihre bevorzugte Lage ist bekanntlich die Octave



Es ist durchaus erforderlich, diese Lage stets als die eigentliche Heimath der ersten Violine im Auge zu behalten, weil sie es ist, die vorzugsweise dem Orchester Glanz und Helligkeit verleiht. Das Mozart'sche Orchester dankt seinen, nach so vielen Jahren und so grossen Umwälzungen im Reiche der Instrumente, immer noch ungetrübten Glanz hauptsächlich der Lage der ersten Geige. (In geringerem Grade wirkt die hohe Lage des Basses, der Flöte und der Fagotts hier mit.) Auch die Pracht des Wagner'schen Orchester beruht zum grossen Theil auf der Lage der ersten Geige.

Die Töne oberhalb dieser Octave soll man nicht zu oft brauchen, weil sie leicht überspannend, und in Folge dessen abspannend wirken. Die glücklichste Anwendung derselben dankt man noch immer Richard Wagner im Tannhäuser und Lohengrin.

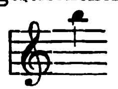
Zu einem ganz positiven Anhalt betreffs der Lage dieses Hauptinstrumentes im Orchester, mögen folgende Angaben aus Mustercompositionen dienen:

In der Fidelio-Ouvertüre von 308 Takten finden sich in 203 Takten $\overline{\overline{e}}$ und höhere Töne.
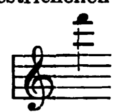
Von den 388 Takten des ersten Allegros der siebenten Symphonie von Beethoven enthalten 208 Takte Noten oberhalb des zweigestrichenen $\overline{\overline{e}}$:



102 Takte oberhalb des zweigestrichenen $\overline{\overline{h}}$:



18 Takte oberhalb des dreigestrichenen $\overline{\overline{\overline{f}}}$:



Dieses dreigestrichene $\overline{\overline{\overline{f}}}$ war für Mozart die gewöhnliche Grenze für die Höhe der ersten Geige. In der Ouvertüre zur Zauberflöte führt er die Geigen bis $\overline{\overline{\overline{g}}}$. Aber selbst in seinen Compositionen für Soloinstrumente ist dieses $\overline{\overline{\overline{g}}}$ selten und vereinzelt. Nur in den, auf virtuosen Vortrag berechneten Quartetten für den König von Preussen überschritt er diesen Umfang vielfach.
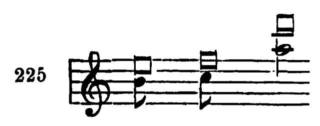
In der Don Juan-Ouvertüre, 262 Takte, befinden sich in 74 Takten Töne über $\overline{\overline{h}}$. Kurz, man sieht, dass diese Meister in der ersten Violinstimme die Neigung erkannten, das Liniensystem nach oben zu überschreiten. —

Je mehr die Saite durch Fingersatz verkürzt wird, desto mehr nimmt ihre Klangfarbe den aesthetischen Charakter des Gedrängten an, der allmälig in das Gepresste, Gewaltsame, Schreiende übergeht. Hierauf beruht die Wahl besonderer Saiten zu besonderer Klangwirkung. In früheren Zeiten, als der Sinn für das Klangelement an sich noch weniger geweckt und lebendig war, wählte man besondere Saiten nur im Interesse der Applicatur und technischer Erleichterung. Jetzt kann man auf die ausdrückliche Anwendung verschiedener Saiten zu Gunsten des musikalischen Ausdrucks kaum mehr verzichten. Die Saiten werden entweder durch ihre Töne E, A, D, G (sul E, A, D, G, Wagner: auf dem G, a. d. G., oder: [G]) bezeichnet, oder als 1te, 2te, 3te, 4te.

Die G-saite wurde schon im vorigen Jahrhundert zu besonderen Klangeffekten ausdrücklich vorgezeichnet. (Vgl. Mozart, Don Juan Akt I, letztes Tempo). —

Die künstlichen Flageolett-Töne werden nicht nur durch die Quarten-, sondern auch durch die Quintenspannung der beiden tonerzeugenden Finger hervorgebracht, doch ist das Quartenflageolett das vorherrschende. (S. 11).
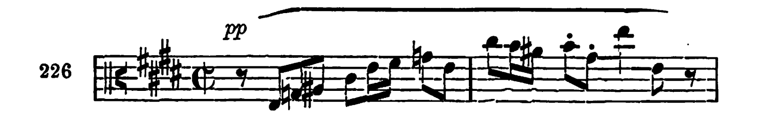
Da beim künstlichen Flageolett der erste Finger (wie zur gewöhnlichen Tonerzeugung) fest aufgesetzt wird, so schreibt man ihn durch eine gewöhnliche Note, in entsprechender rhythmischer Gattung, den behufs Erzeugung des Flageolett-Tones lose aufgesetzten Finger aber bezeichnet man durch einen viereckigen, ungefüllten Notenkopf.



Die **zweite Violine** wurde noch von Mozart und Haydn so gesetzt, dass sie Musikern von geringer Ausbildung leicht ausführbar war. Gegenwärtig darf man bei der zweiten Geige auf fast ebenso geschickte Musiker rechnen, wie bei der ersten.

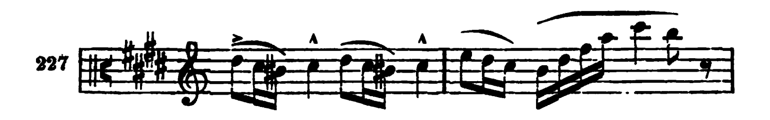
Die **Bratsche** ist in demselben Fall, wie die zweite Geige. Ihre Technik hat in neuerer Zeit den höchsten Grad von Vollkommenheit erreicht. Mozart hat ein Concert für zwei Bratschen geschrieben, auch dieses Instrument sehr sinnreich zu einem Quintett mit Glasharmonika, Flöte und Oboe und zu einem Trio mit Clarinette und Pianoforte verbunden. Im Orchester hat er es nicht zur Geltung gebracht, macht aber vom *divisi* desselben schon häufig Gebrauch. Weber setzt eine obligate Solo-Bratsche zu der zweiten Arie des Aennchen im Freischütz, ohne aber das Instrument als Orchesterinstrument zu fördern. Meyerbeer begleitete die Cavatine des Raoul in den Hugenotten durch eine Solobratsche.

Als Orchesterinstrument aber hat keiner die Bratsche glücklicher zur Geltung gebracht als Wagner durch das berühmte Thema seiner Tannhäuserouvertüre:



später mit der, durch Oboen und Clarinetten verdoppelten Fortsetzung:
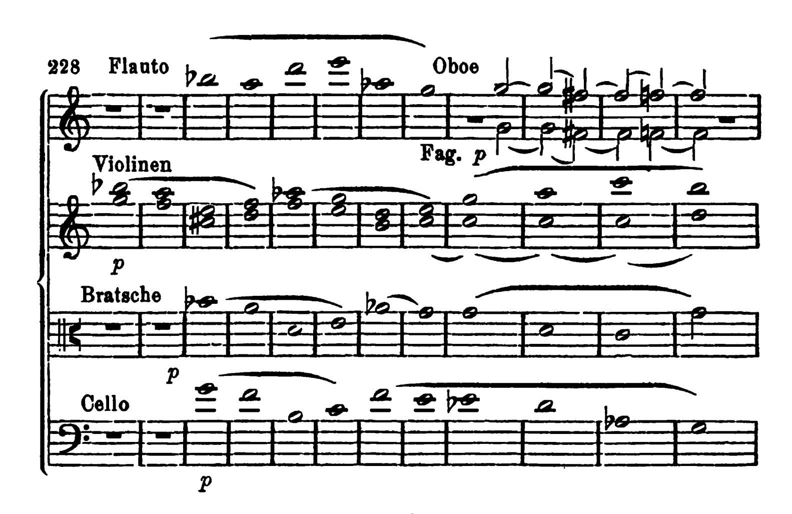
227



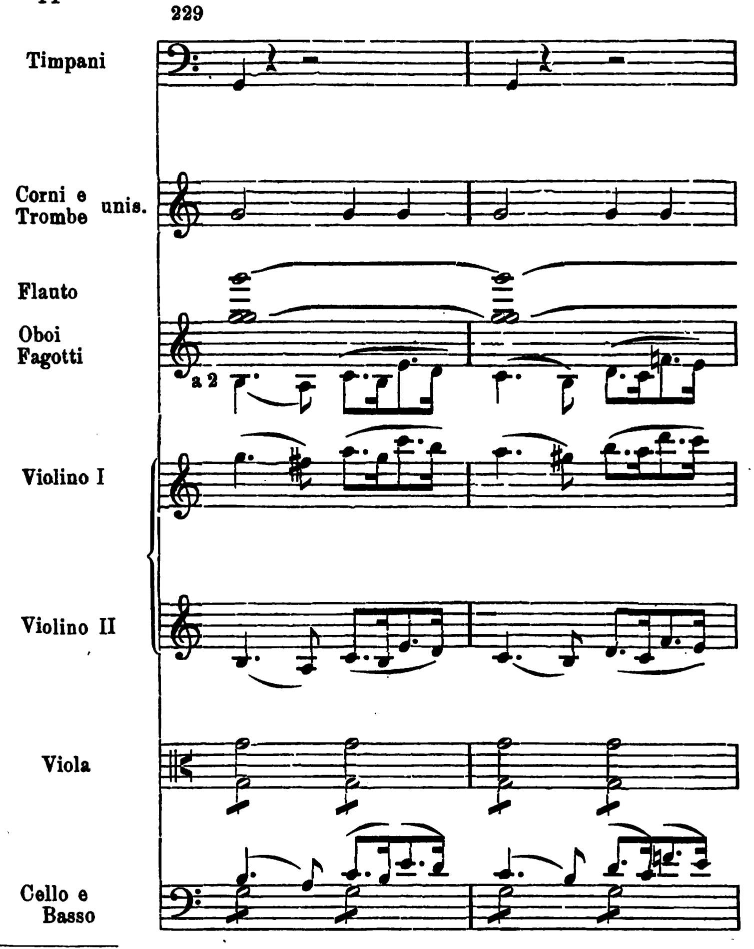
In dem Bayreuther Orchester des Meisters ist eine Bratsche von neuer Bauart zur Anwendung gekommen, welche dem alten Instrument an Klangfülle und Sonorität überlegen ist, möglicherweise aber den anderen Organen des Quartettes gegenüber weniger charakteristische Individualität behauptet.

Das **Violoncell** ist im Orchester viel früher zur Geltung gekommen als die Bratsche, obwohl die älteren Meister ihm auch keine Technik zutrauen durften. Doch tritt es schon bei Haydn und Mozart häufig bescheiden melodieführend oder mit einer kleinen Gegenstimme hervor, und trennt sich zu diesem Zwecke vom Bass, dessen Verdoppelung sonst seine Hauptbeschäftigung ausmacht. Häufig führt es bei den älteren Meistern auch den Bass allein aus, um diesem mehr Leichtigkeit oder eine andere Klangfarbe zu geben.
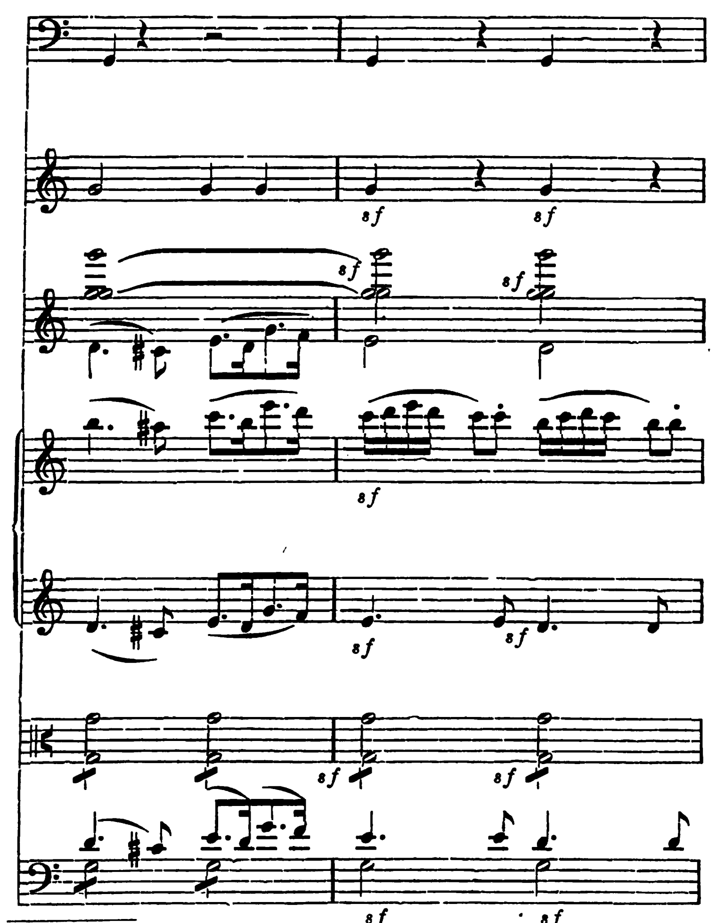
Mozart. Cello führt die Bassstimme allein aus.



Mozart. Cello trennt sich vom Bass, um die Mittelstimme zu verdoppeln.
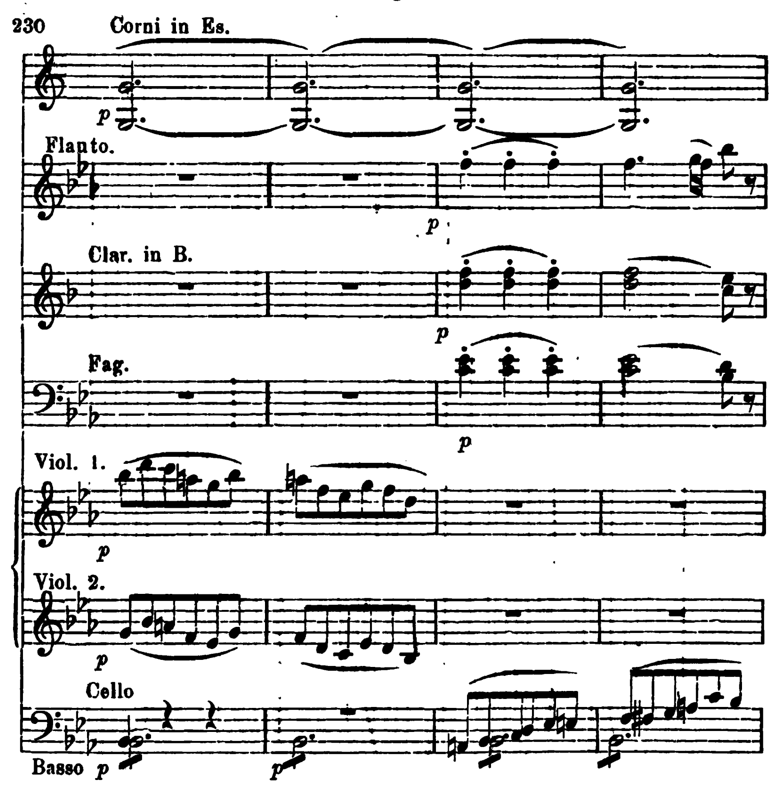


Anm. z. d. Bogeninstrumenten. Das Ende des Bogens am Handgriff wird „am Frosch" genannt, das entgegengesetzte heisst „Spitze." Darauf beziehen sich die gelegentlich vorgeschriebenen Vortragsnüancen „am Frosch," „mit d. Spitze d. Bg." Die Bewegung des Bogens vom Frosch zur Spitze heisst Niederstrich, bezeichnet ⊓ oder ⊔, die entgegengesetzte heisst Aufstrich V Λ. Dem Niederstrich kann man die grösstmögliche Energie verleihen.



Die Unterlage des Saitenbezuges bildet das Griffbrett. „Auf dem Griffbrett," franz. „sur la touche," ist eine Vortragsnüance, bei welcher der Bogen über dem Griffbrett steht, und welche beim *tremolo* zuweilen wirksame Anwendung findet. Dieser Nüance steht die „am Steg" „sul ponticello" entgegen. Der aesthetische Charakter all dieser Nüancen lässt sich nur durch Erfahrung des eignen Ohres bestimmen.

Mozart. Cello führt eine Gegenstimme.

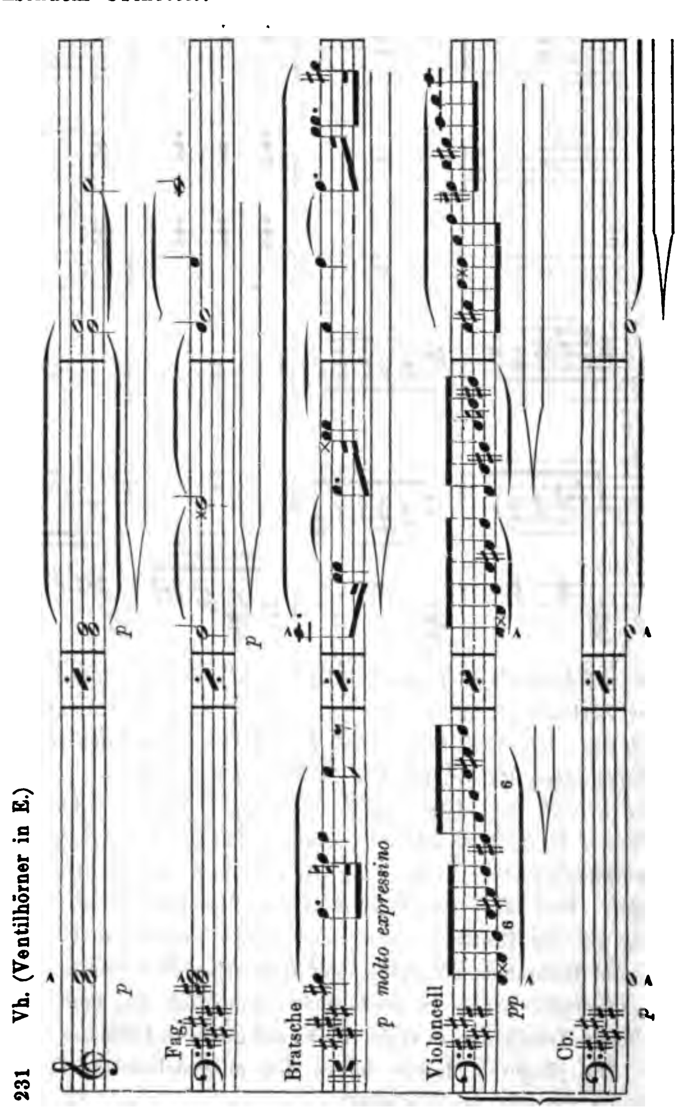


Als Soloinstrument braucht Mozart das Violoncell zur F-dur-Arie der Zerline: „Schmäle, tobe" — wo es, nach der Intention des Meisters, das orchestrale Seitenstück zu der Darstellung des verliebten und eigensinnigen Bauernburschen Masetto geben soll.

Beethoven hat einige seiner schönsten Gedanken (Thema des Andante der C-moll-Symphonie, zweites Thema des Allegretto der A-dursymphonie) dem Verein von Bratschen und Violoncellen anvertraut. Man muss gestehen, dass das Violoncell durch die Vermischung mit der Bratsche etwas von seiner sinnlichen Ueppigkeit verliert, und dadurch dem Vortrag jener klassischen Melodien in höherem Grade entspricht, wenn es auch nicht unmöglich ist, dass es dem unsterblichen Tondichter in erster Reihe auf grössere Fülle des Schalles ankam. Die jüngeren Meister haben den ausgedehntesten Gebrauch

von dem Violoncell gemacht, dasselbe in zwei und mehr Stimmen getheilt, und seiner auf's Höchste vollendeten Technik gebührend Rechnung getragen.
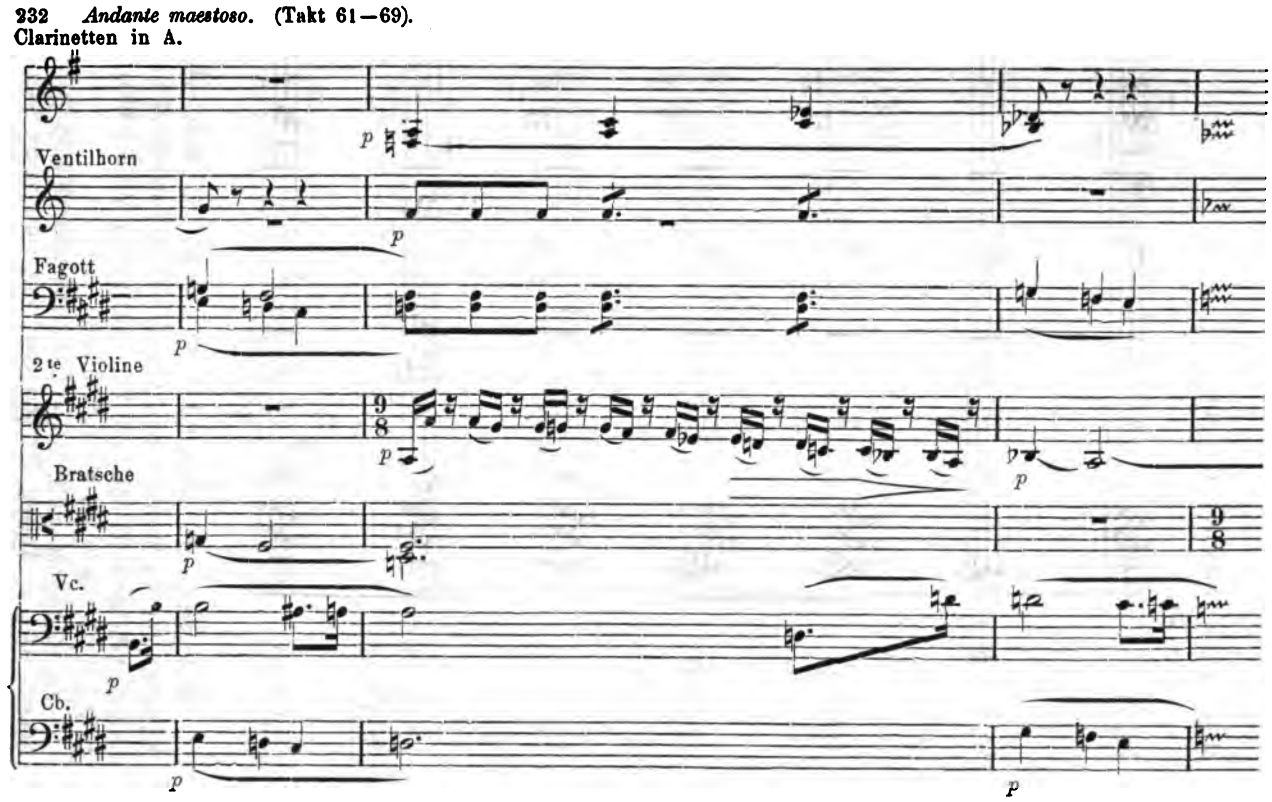
Wagner, Tanhäuser-Ouverture. Die Celli führen eine vorwiegend chromatische Gegenstimme aus, 18 Takte lang, (140—158) bei anwachsendem Orchester.



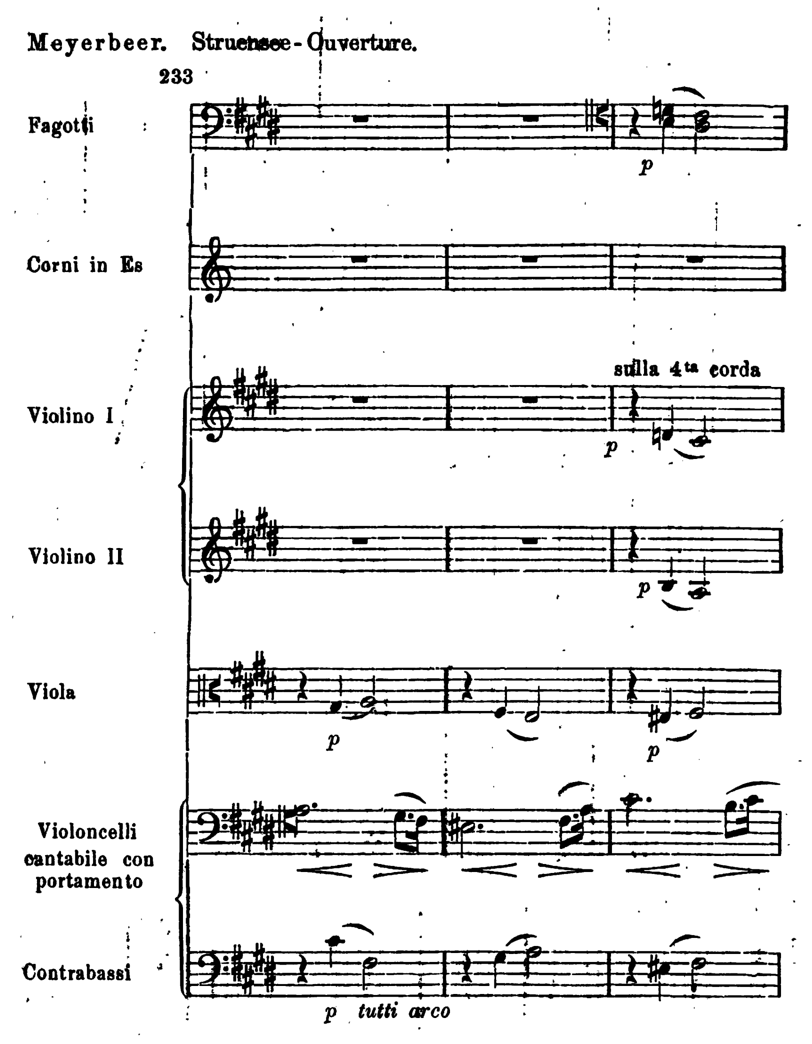
Ebenda. Cello führt im *piano* die Melodie.

232 ***Andante maestoso.*** **(Takt 61—69).**

Clarinetten in A.
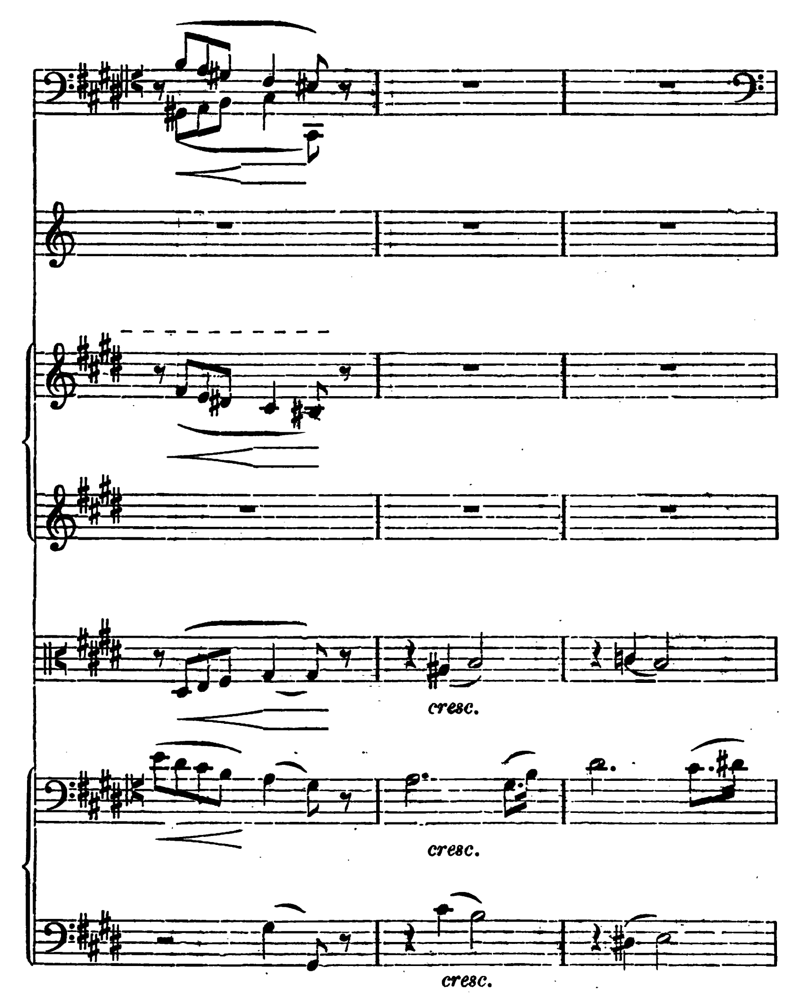


Meyerbeer. Struensee-Ouverture.
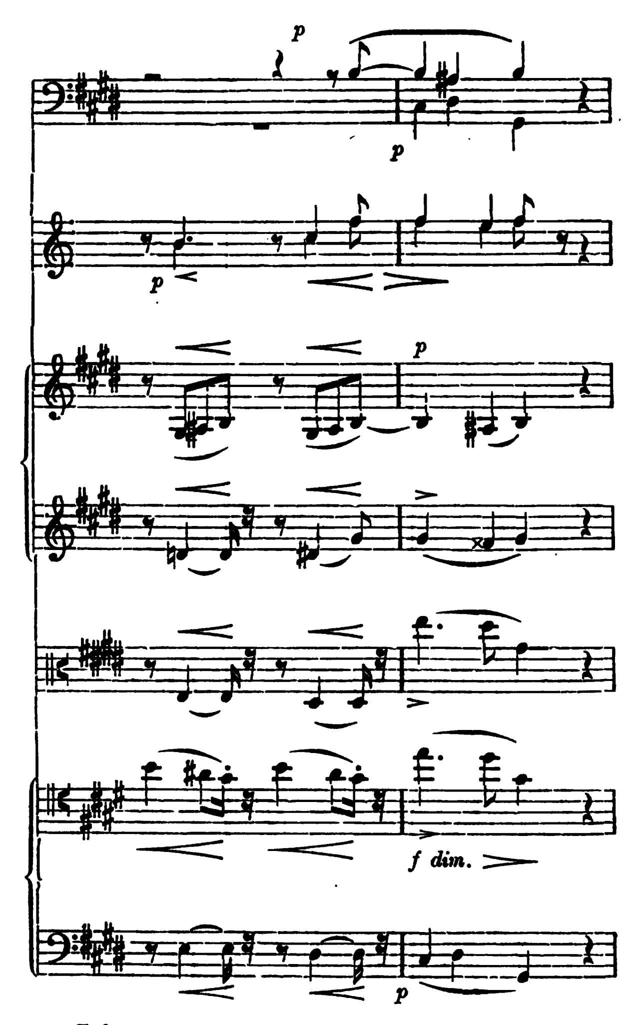


Hier führen die sämmtlichen Violoncelle eine breite elegische Cantilene auf der höchsten Saite aus, welche sich durchweg als Oberstimme behauptet, so dass also die mitwirkenden anderen Instrumente immer tiefer liegen, als die Cellostimme.

Die Bemerkung „*tutti arco*" in der Contrabassstimme bezieht sich darauf, dass zu Anfang der Ouvertüre nur ein einziger Contrabass
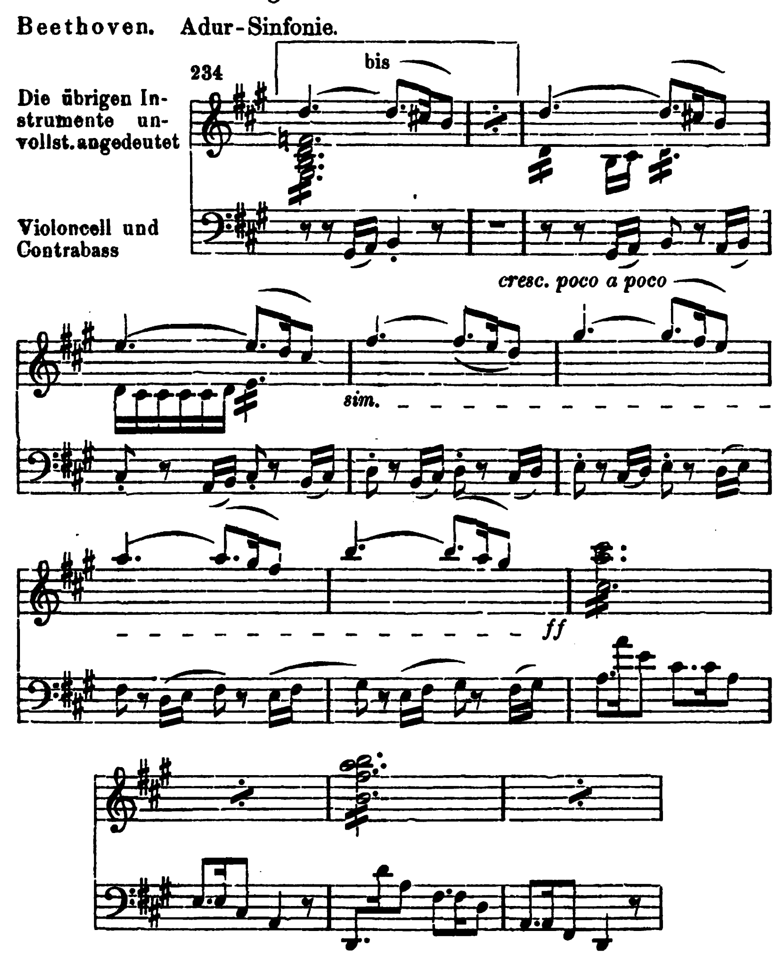


pizzicato den Bass der Harfe und des ersten Fagott verdoppelt. — Die Hornstimmen sind für Naturinstrumente gesetzt (Vgl. S. 207), anfangs paarweise in Es und Des, später in F u. C, zuletzt ein Horn in F, drei in C. Hier sehen wir, S. 246, die Töne des Es-Hornes in enharmonischer Verwechselung für Gis-moll (= As-moll) verwendet.



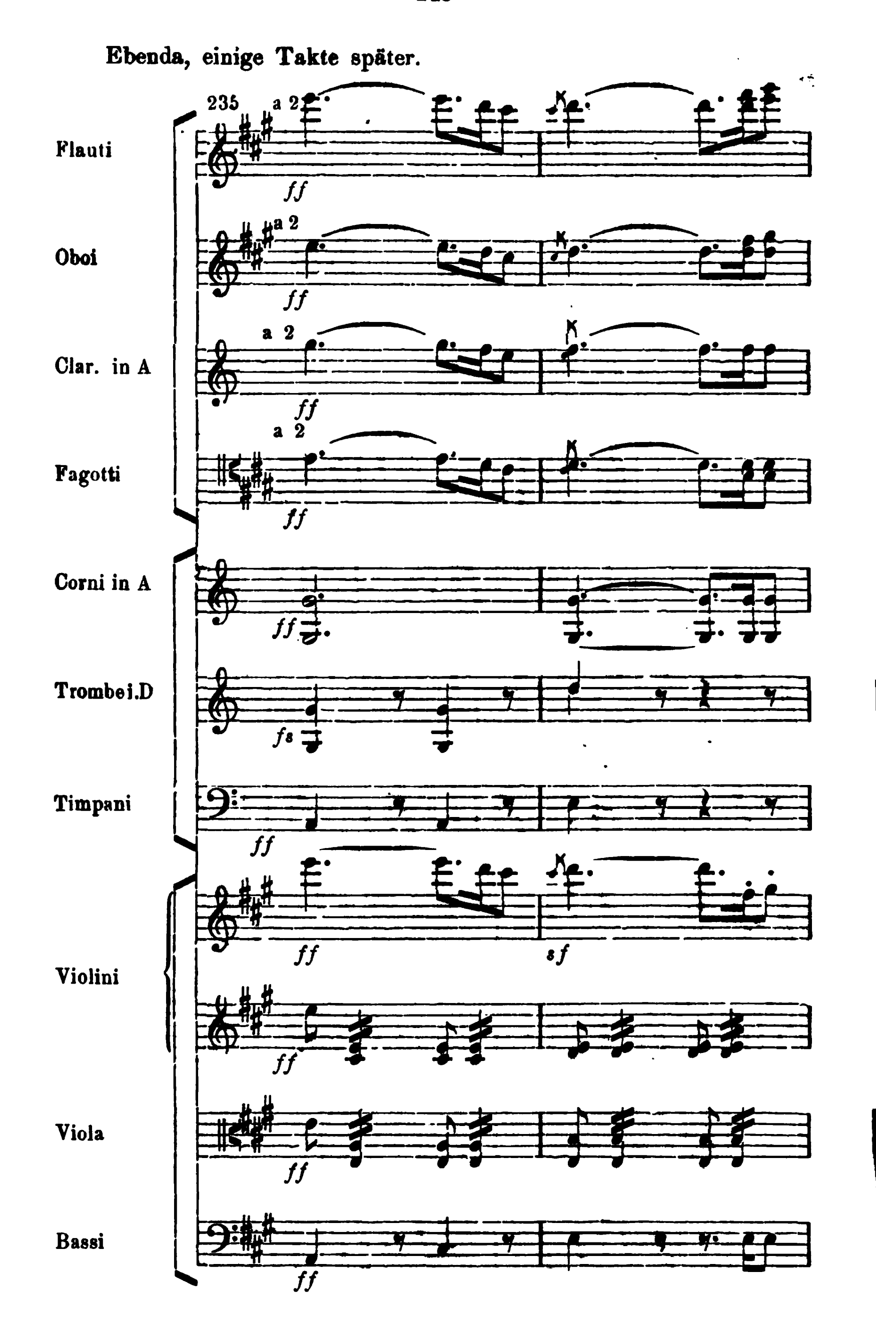
Zuletzt unterstüzt Meyerbeer die höchsten Töne des Cello durch den Einklang der Bratsche, um den grpressten Klang der Höhe zu mildern und zu füllen.

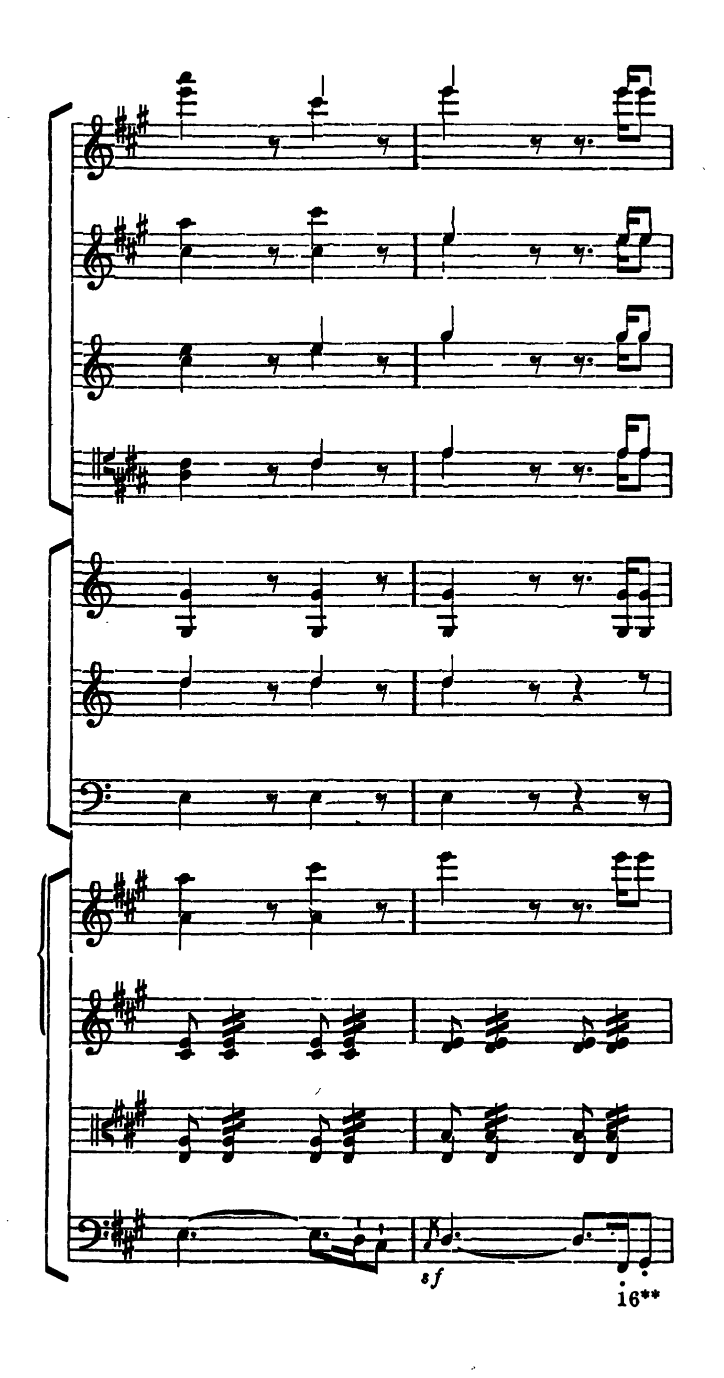
Der Contrabass erfreute sich unter den Händen unserer Classiker einer sorgfältigeren Behandlung, als man bei den meisten neueren Tonkünstlern wahrnehmen wird. Man findet zur Zeit nicht selten umfangreiche Partituren, in welchen der Contrabass nicht über die Bedeutung der harmonischen Grundstimme hinwegkommt, kaum einmal sich zu melodischer Stimmführung oder lebhafter Figuration erhebt. Der Grund ist der, dass den Componisten solcher Partituren das übergrosse Orchester zur drückenden Last geworden ist, welcher sie beständig eine zwar schwerfällige, aber sichere und zuverlässige Stütze zu geben genöthigt sind. Hier einige Beispiele melodischer und figuraler Behandlung des Contrabasses, welche dem jungen Orchestercomponisten zum Muster dienen mögen.
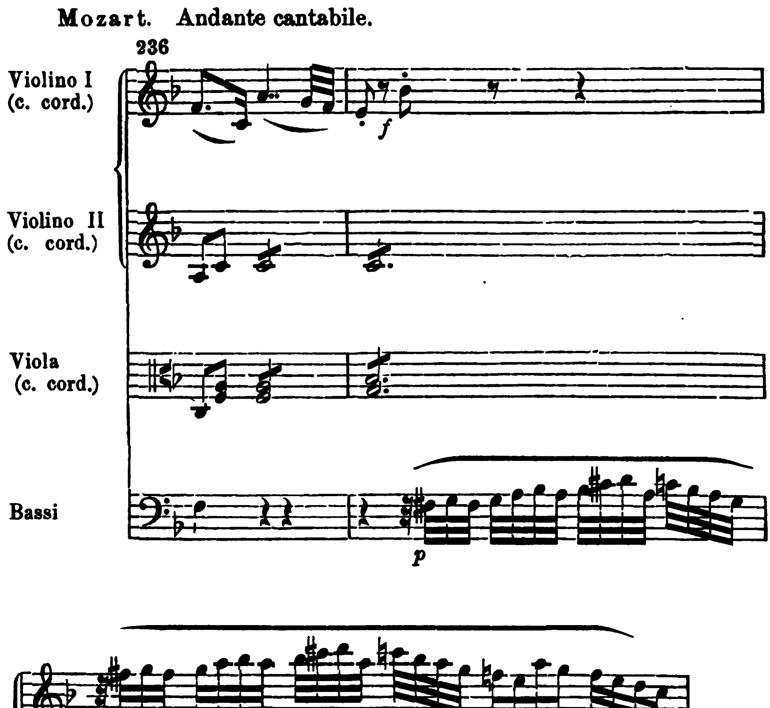
Beethoven. Adur-Sinfonie.
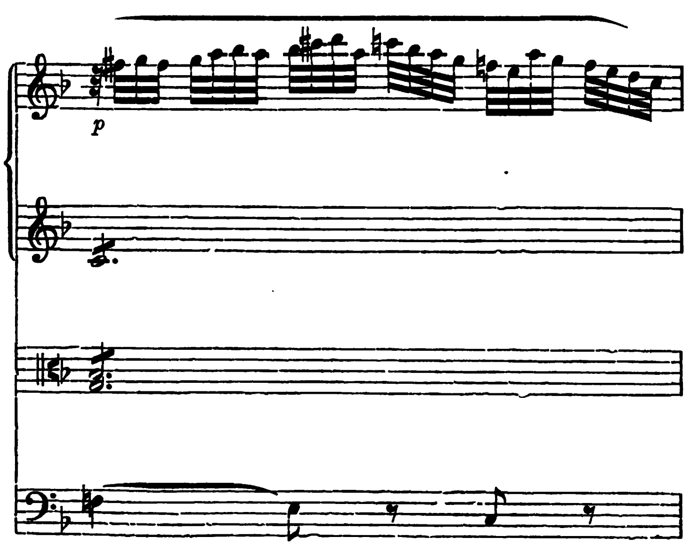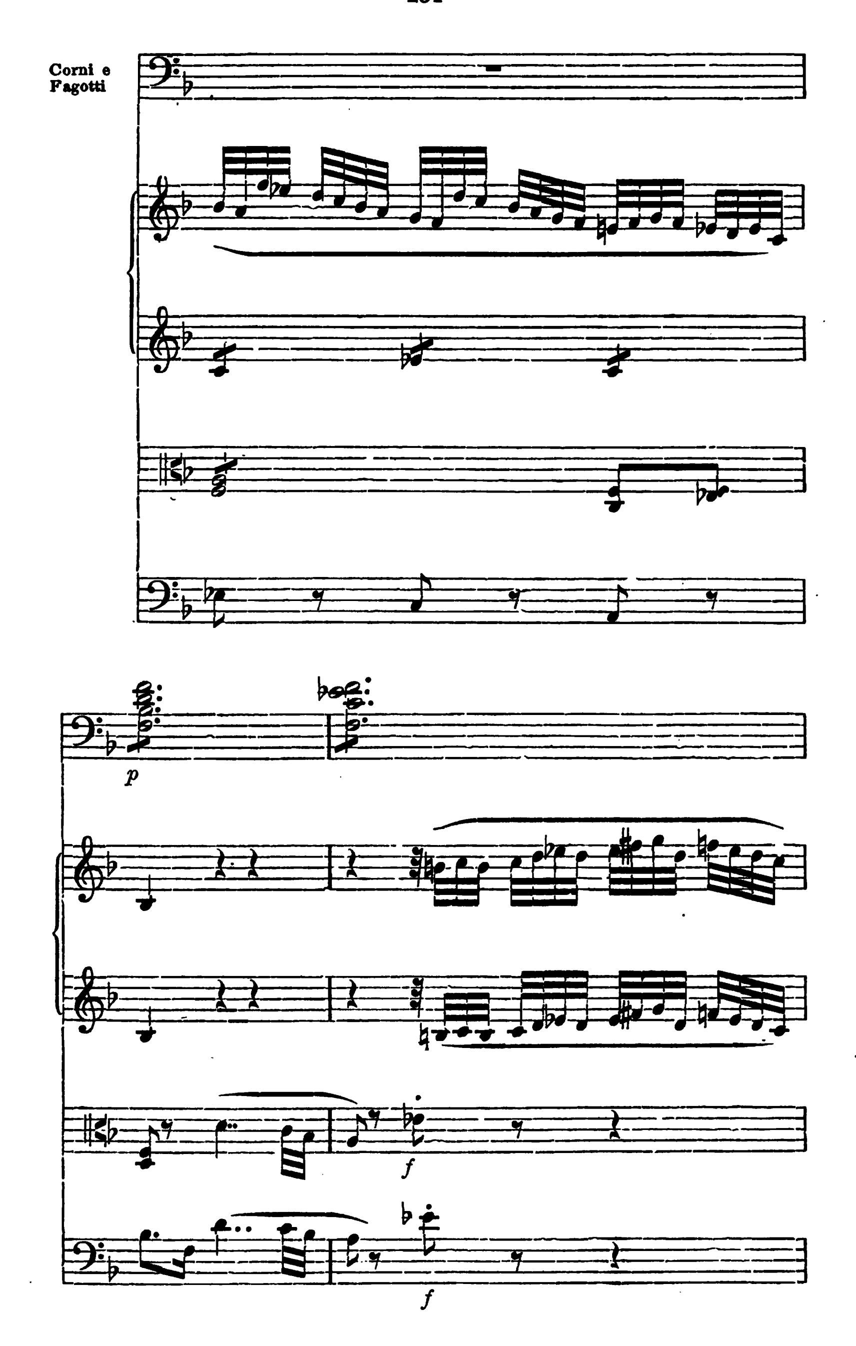


Ebenda, einige Takte später.
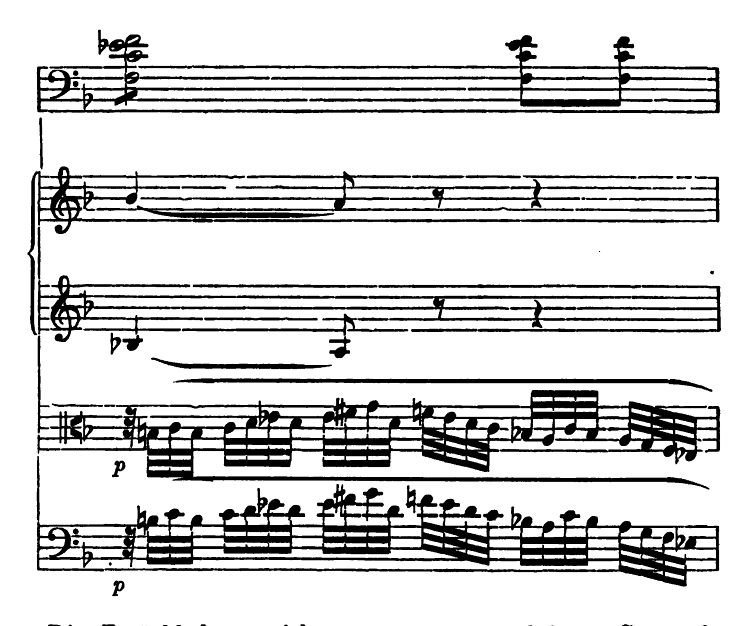



sf


Mozart. Andante cantabile.
236
Violino I
(c. cord.)
f
Violino II
(c. cord.)
Viola
(c. cord.)
Bassi
p


p



Corni e Fagotti
p
f
f



Die Zurückhaltung vieler neuerer sonst achtbarer Componisten in der Behandlung des Contrabasses mag zum Theil auch darin begründet sein, dass ihre Aufmerksamkeit zu sehr durch den Reichthum der übrigen Instrumente gefesselt ist, zum Theil aber auch in der tadelnswerthen Vernachlässigung contrapunctischer Studien, welche allein im Stande sind — besonders die Bassstimme — von dem Gängelband des Fundamental- und Generalbasses zu befreien. Ohne diesen Studien einige Jahre mit Ernst und Eifer obgelegen zu haben, wird jeder noch so befähigte Componist im symphonischen Orchestersatz immer in Fesseln einhergehen.

Mozart that recht, bei seinem kleinen Orchester den Contrabass im Ganzen in höherer Lage zu halten, wo er deutlich und weniger dunkel klingt. Je mehr sich das Orchester durch höhere und schallkräftige Instrumente bereicherte, und je mehr die hohe Lage der schon vorhandenen Instrumente ausgebeutet wurde, desto mehr musste der Bass in die Tiefe hinabgehen, mehr der Fülle und Ausdehnung, als der Helligkeit und Deutlichkeit Rechnung tragend. (Vgl. S. 129—131)

Früher war auch im Orchester noch ein kleinerer dreisaitiger Contrabass in Gebrauch, dessen Saiten mit den drei tiefsten des Violoncells im Einklang stimmten, und auch ebenso geschrieben wurden, also nicht, wie bei unserem Contrabass, eine Octave höher. Da man

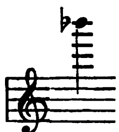
bei einigen grossen Meistern, insbesondere bei Beethoven und Spontini, das grosse C und D häufig findet, (S. 247) so muss man annehmen, dass sie entweder auf diesen Bass gerechnet, oder den Musikern die dem Instrument angemessene Ausführung überlassen haben. Der dreisaitige Bass tritt noch jetzt zuweilen als Soloinstrument in die Oeffentlichkeit.

Die Holzblaseinstrumente.

Die Flöte wird in grossen Orchestern dreifach besetzt. Mozart besetzte sie in seinen Orchestercompositionen einfach, in seinen Opern doppelt. Beethoven führt in der B-dursymphonie Nr. 4 nur eine Flöte, sonst gewöhnlich zwei, in der Pastoralsymphonie, der C-moll-symphonie und der neunten: drei, zwei grosse Flöten und ein Piccolo. Im Tannhäuser und Lohengrin sind durchgängig drei Flöten besetzt, bald drei grosse Flöten, bald zwei grosse und Piccolo. Selbstverständlich kann man gelegentlich auch einmal zwei von den grossen Flöten mit kleinen wechseln lassen, also zwei Piccoli und eine grosse Flöte spielen lassen. Jeder Flöter ist beider Instrumente mächtig.

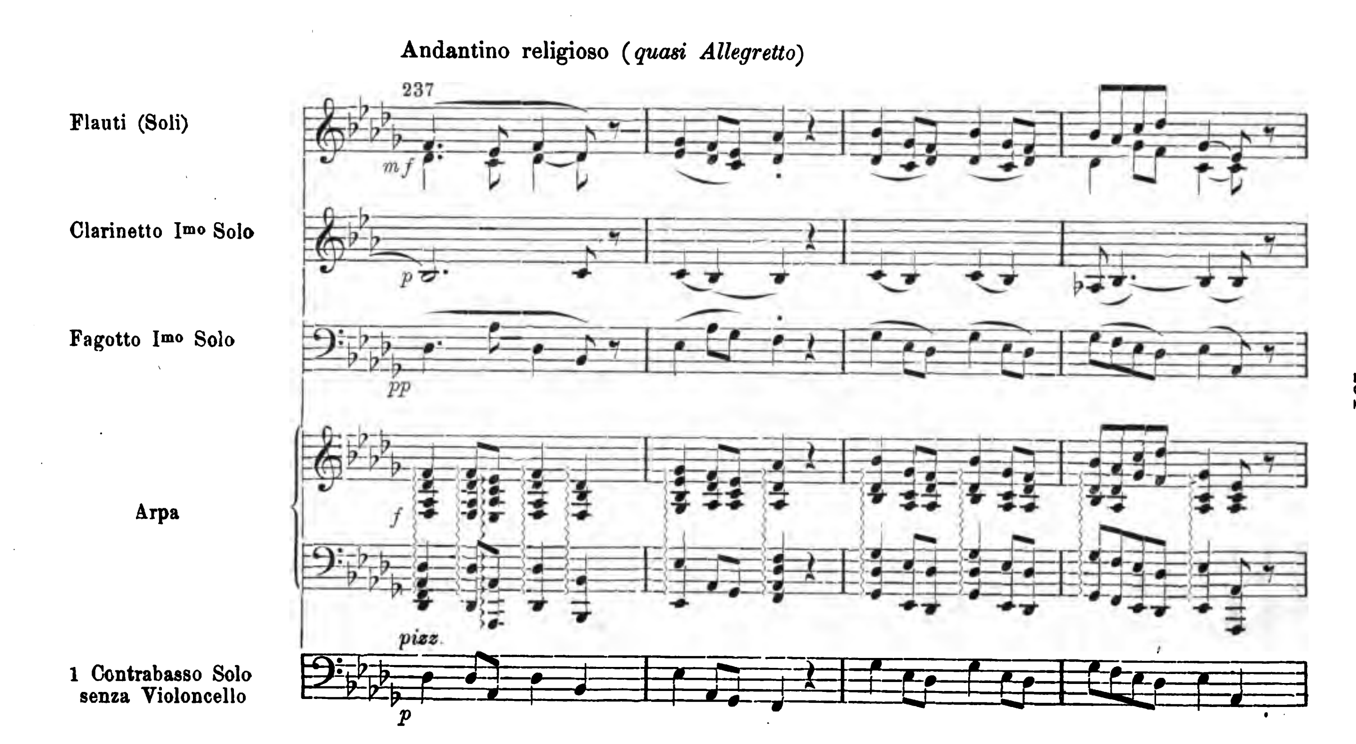
Da übrigens nur grosse Orchester drei Flöten besetzen, ist es zweckmässig, Orchestercompositionen auf zwei Flöten zu beschränken, wenn nicht besondere Veranlassung zum Gebrauch dreier Flöten vorliegt. Man betrachte also nicht die dreifache, sondern die doppelte Besetzung der Flöte als normal.

Haydn, Mozart und Beethoven betrachteten das dreigestrichene *b*,
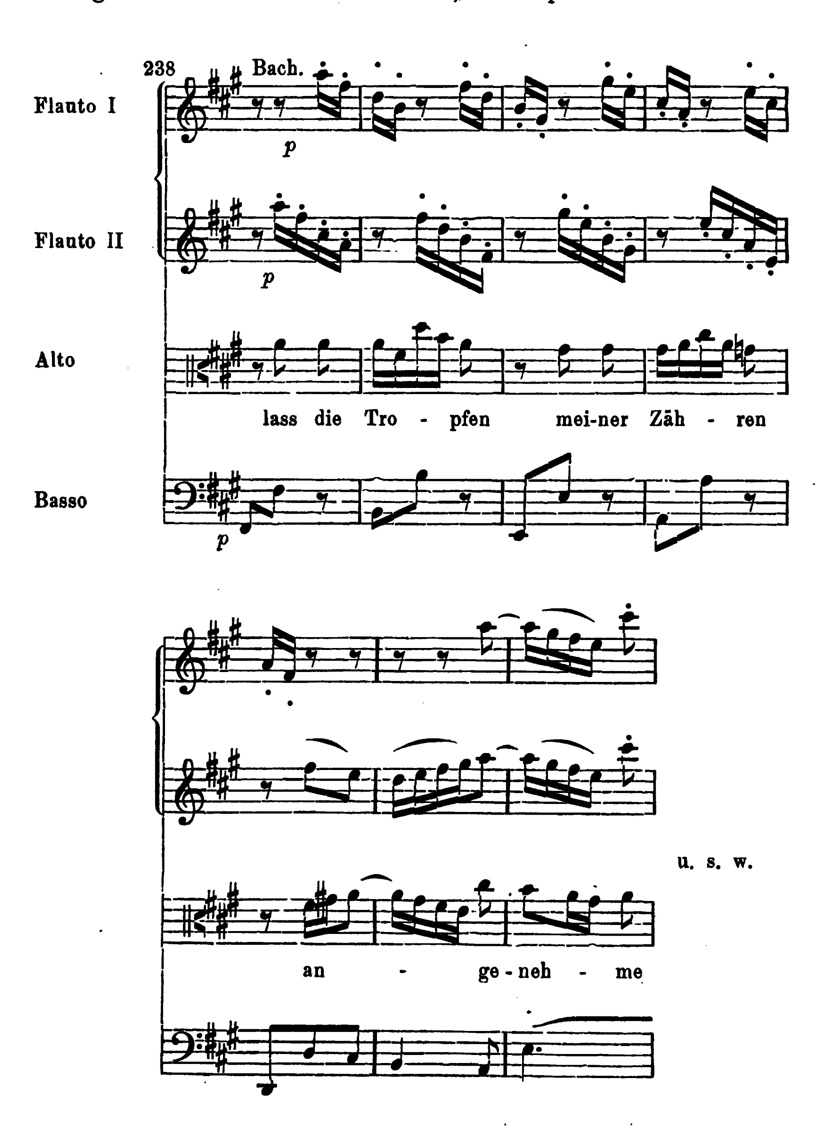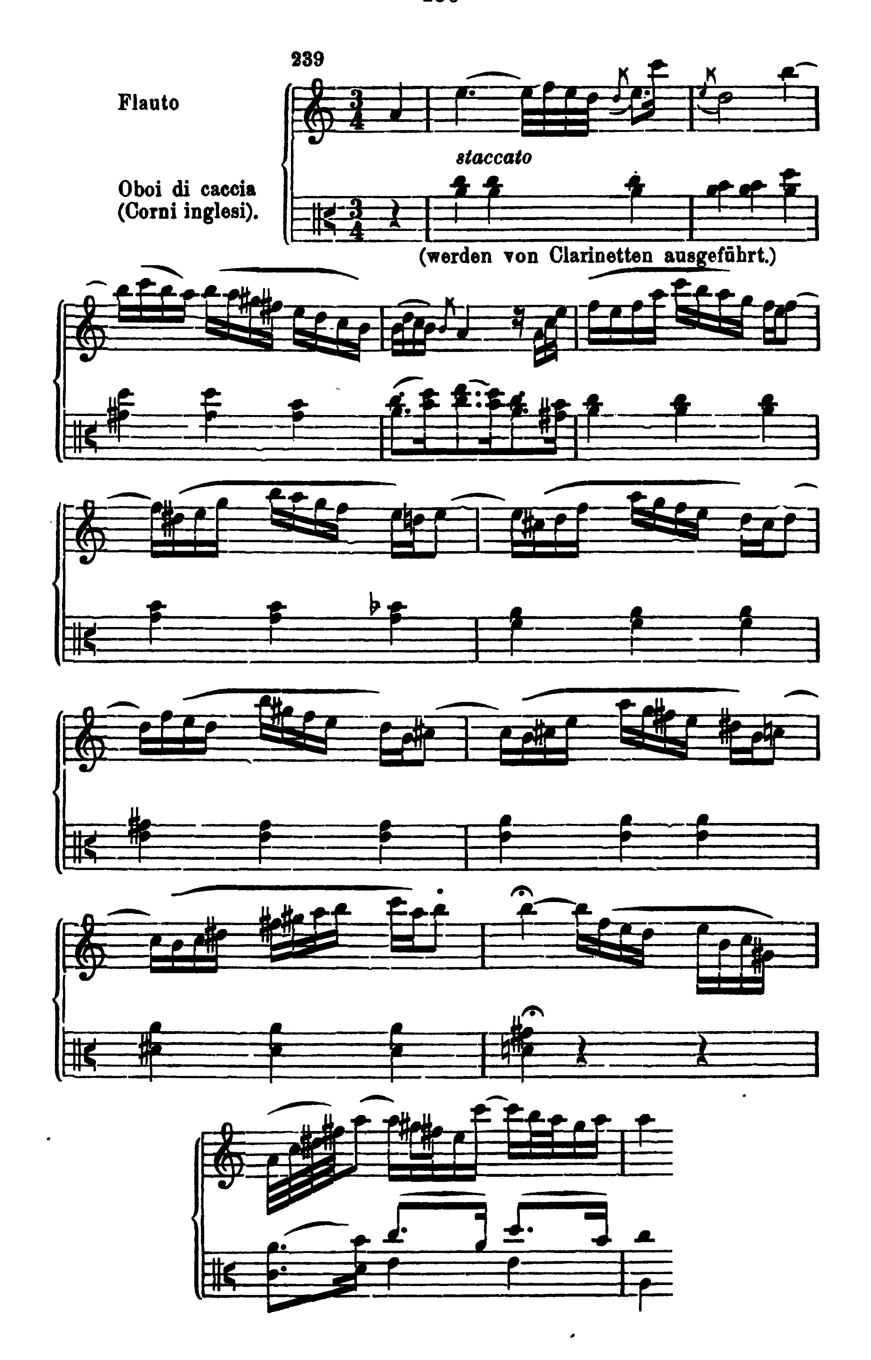


als den höchsten Ton der Flöte, wendete diesen aber sehr selten an; gewöhnlich gingen sie nicht über $\overset{\equiv}{a}$ hinaus. Sie hielten das Instrument meist in seiner klangvollen hohen Lage, die tiefen und mittleren Töne nur auf Veranlassung der Stimmführung anwendend. Weber hat die tiefen Töne der Flöten, besonders im Oberon, zu eigenthümlicher Geltung gebracht. In dem folgenden Satz aus der Struensee-Ouvertüre von Meyerbeer verbinden sich die tiefen Töne*) der Flöte mit den rauschenden Harfenaccorden zu einer zauberhaften Klangfarbe:

*) Man beachte wohl die Abstufung der dynamischen Nüancen nach dem Grade der Schallkraft der Instrumente vom *Forte* der Harfe bis zum *Pianissimo* des Fagott.


Andantino religioso (*quasi Allegretto*)
237
Flauti (Soli)
mf
Clarinetto Imo Solo
p
Fagotto Imo Solo
pp
Arpa
f
pizz.
1 Contrabasso Solo
senza Violoncello
p
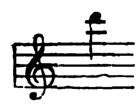
Auch die Mittellage der Flöte hat einen eigenthümlichen Reiz klagender Unschuld, der in dem bekannten Solo aus Gluck's Orpheus wirksame Anwendung gefunden hat, und den schon Seb. Bach, z. B. in folgenden Sätzen der Passionsmusik, tief empfunden hat:




239
Flauto
Oboi di caccia
(Corni inglesi).
staccato
(werden von Clarinetten ausgeführt.)

Die Zauberflöte bringt einen höchst originellen Marsch, in welchem das Solo der Flöte, welche das geprüfte Paar durch Feuer und Wasser geleitet, von drei Posaunen und Pauken — den Instrumenten der Weisheit — begleitet wird.

Die Oboen werden zweistimmig geschrieben. Mozart schreibt die Oboen nicht höher als bis zum $\overline{\overline{\overline{d}}}$,
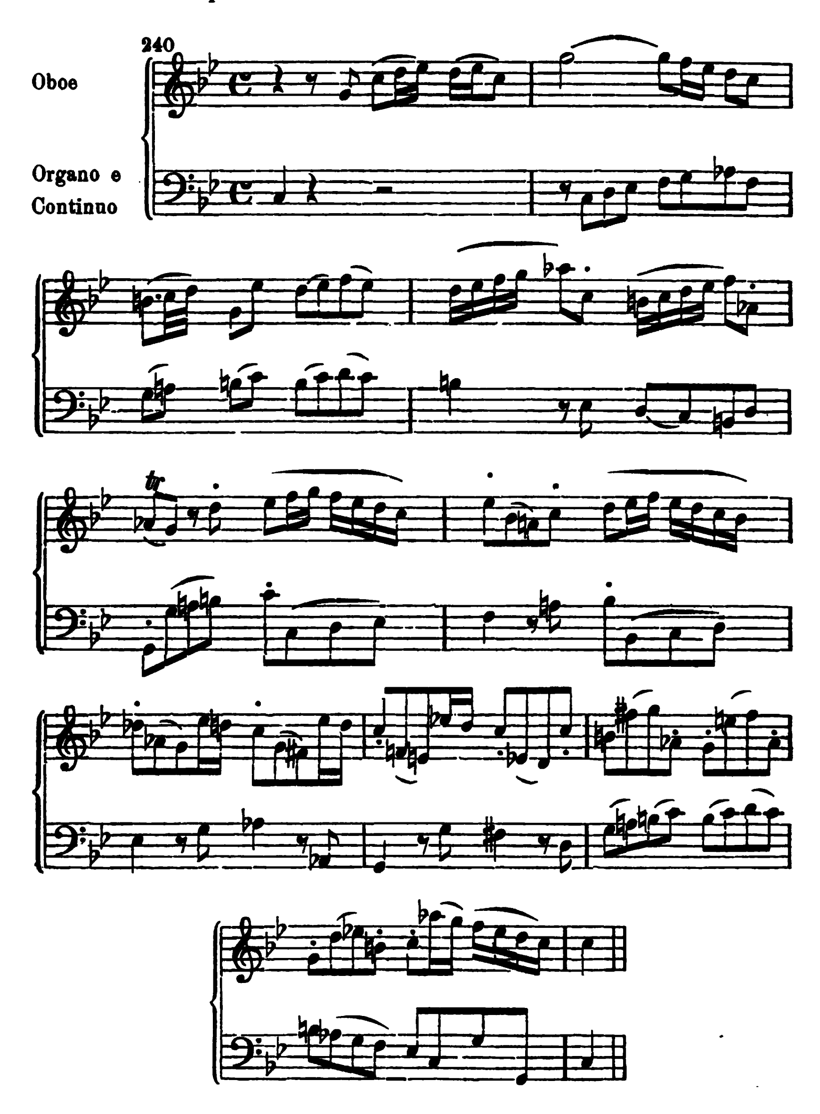


hält sie aber überhaupt in der Höhe. Haydn wendet ausnahmsweise $\overline{\overline{\overline{es}}}$ an, Beethoven und Andere haben sie gelegentlich im Solo bis $\overline{\overline{\overline{f}}}$ geführt. Im Orchester beschränken sich auch die neueren Meister auf den von Mozart festgehaltenen Umfang nach der Höhe zu. In der Tiefe haben die Oboen neuerdings das kleine h gewonnen, welches vielfach Anwendung findet.

Die älteren Meister bevorzugten die Oboe im Verhältniss zur Clarinette. In Mozarts Partituren bahnt sich allmählig die Gleichberechtigung beider Instrumente an. Die Neueren bevorzugen die Clarinette. Unter den Mozart'schen Opernpartituren hat die des Figaro noch unter der Herrschaft der Oboen zu leiden, welche die Clarinette ganz in den Hintergrund drängen. Auch ermüdet hier die typische Behandlung der Blase-Instrumente in langen gehaltenen Tönen und cadenzirenden Wendungen, welche dem Charakter der Oboe am wenigsten entsprechen, und dem Bläser leicht Athemnoth bereiten, da ohnehin das Oboeblasen die Athmungsorgane angreift. In Mozart's und Haydn's Orchestercompositionen, unter denen die Symphonieen nach Zahl und Bedeutung die erste Stelle einnehmen, finden sich nur ausnahmsweise Oboen und Clarinetten zusammen verwendet. Vorherrschend sind Oboen allein, seltener Clarinetten allein. Letzteres z. B. in Mozarts Es-dursymphonie.

Als dritte Oboestimme führt Wagner im Lohengrin und späteren Partituren das **englische Horn**, welches nach Struktur und Technik eine Oboe ist, auch von jedem Oboer gespielt werden kann. Auch Liszt führt in seinen symphonischen Dichtungen dieses Instrument als dritte Oboestimme, in seinen Concerten beschränkt er sich auf zwei Oboen. Raff und Rubinstein bedienen sich in ihren Orchesterwerken (wohl immer) nur zweier Oboestimmen.

Bach, wie fern er auch dem Wesen des modernen Orchestersatzes steht, hat sein tiefes Verständniss für Charakter und Technik jedes einzelnen Instrumentes auch in Betreff der Oboe bei jeder Gelegenheit bewährt. Statt zahlreicher Beispiele steht hier eines der köstlichen Instrumentalvorspiele der Matthäus-Passion.



Die Clarinetten werden zweistimmig gebraucht. Im modernen Orchester hat man selten Veranlassung sie über das dreigestrichene $\overset{\equiv}{d}$ hinauszuführen, weil die Flöten für die höheren Töne verwandte Klangfarbe bei grösserem Wohlklang bieten. Doch schreibt schon Mozart in der Es-dursinfonie, wo ihm die Oboen fehlen, und nur eine Flöte zur Verfügung steht, die B-Clarinette bis zum dreigestrichenenen $\overset{\equiv}{e}$, Beethoven führt sie im Trio der F-dursymphonie bis zum dreigestrichenen $\overset{\equiv}{g}$, setzt aber zur Aushülfe für diese Note eine andere, falls der Bläser das $\overset{\equiv}{g}$ nicht in der Gewalt haben sollte. Noch höhere Töne sind möglich, klingen aber kreischend und gellend, ähnlich den Tönen der kleinen Militairclarinetten.

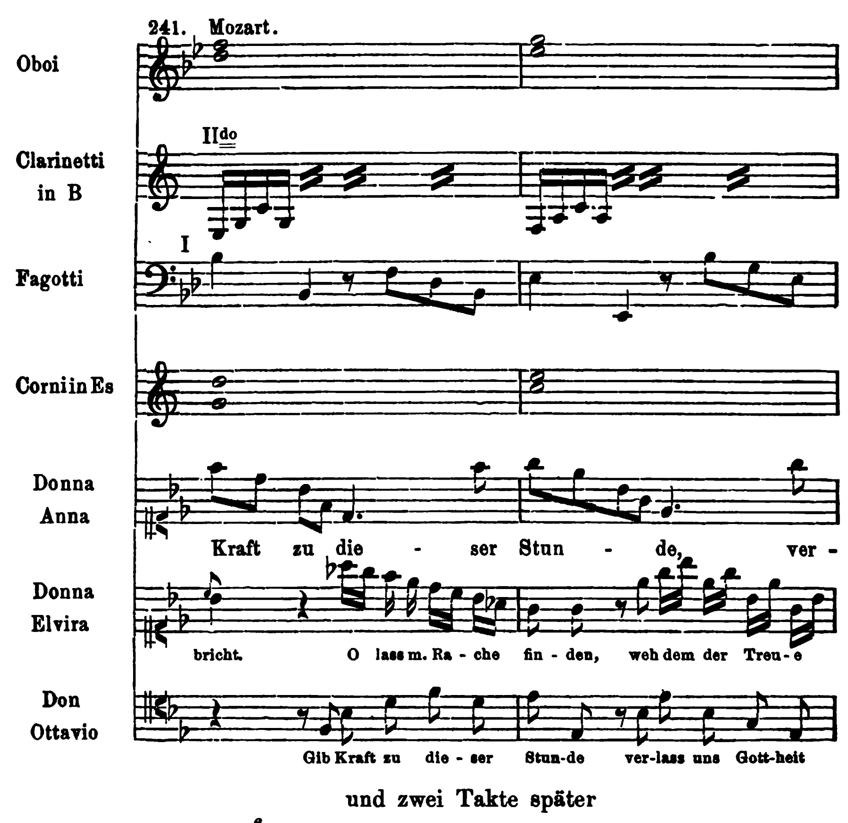
Von grosser Bedeutung für das Orchester sind die tiefen Töne der Clarinette, welche in der C-Stimmung bis zum kleinen *e*, in der B-Stimmung bis zum kleinen *d*, in der A-Stimmung bis zum kleinen *cis* hinabreichen. Diese Töne ergeben eine sehr wohlklingende Begleitungsfiguration, von der schon Mozart und Haydn ausgiebigen Gebrauch gemacht haben. (S. Beispiel Nr. 241, S. 260.)

Ausserdem aber geben diese tiefen Töne ausdrucksvolle Harmoniestimmen und Einzelklänge, besonders zum Ausdruck des Unheimlichen, Schauerlichen, wie Weber, Meyerbeer und Wagner gezeigt haben.

Mozart hat in seinen letzten Jahren häufig an die Stelle der Clarinetten zwei Bassethörner gesetzt, so durchgängig im Requiem gelegentlich in Titus nnd Zauberflöte. Die Bassethörner werden jetzt durch Alt-Clarinetten ersetzt, finden sich aber noch in einigen Militairorchestern.
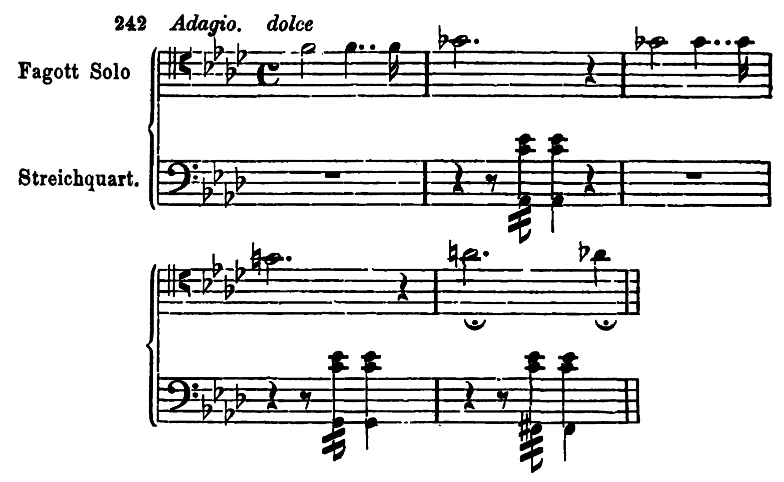
Neuerdings hat sich im Orchester die Bassclarinette eingebürgert, zuerst in der Oper durch Meyerbeer, der sie als Soloinstrument gebraucht. Wagner hat sie ebenso im Tannhäuser, seit Lohengrin aber als dritte Clarinettstimme im Orchester gebraucht, wo sie auch einen herrlichen Bass der Holzinstrumente abgibt. Liszt wendet sie in seinen symphonischen Dichtungen auf gleiche Weise an. In Provinzialorchestern kann man auf dieses Instrument nicht mit Sicherheit rechnen. Wem also Orchester ersten Ranges nicht zu Gebote stehen, der wird gut thun, auf dasselbe zu verzichten. Rubinstein hat in den Maccabäern weder des englischen Hornes, noch der Bass-Clarinette bedurft. Der durchaus coloristischen Richtung des Wagner'-

schen Orchestersatzes sagt die Ausdehnung des Clarinettenklanges über vier Octaven durch dieses Instrument in hohem Grade zu, und dankt die Oper seiner Behandlung desselben manchen hinreissenden Klangeffekt.



Die Fagotts werden von den classischen Meistern vorzugsweise als Mittelstimme betrachtet, und aus diesem Grunde mehr in der höheren als tiefen Lage verwendet.

Die hohen Töne des Fagotts treten ausserordentlich wirksam hervor in dem F-moll-Concert für Pianoforte von Weber, als contrastirende Einleitung zu dem unmittelbar anschliessenden berühmten Marsch in C-dur:



Die tieferen Töne haben in der Geisterscene im „Robert" von Meyerbeer sehr sinnreiche und allgemein bekannte Anwendung gefunden.

Die tieferen Töne des Fagotts verbinden sich mit Posaunen (auch Tuba) zu sehr wohlklingender Harmonie, wovon besonders Rubinstein in den Maccabäern vortheilhaften Gebrauch gemacht hat.

Die älteren Meister, auch noch Beethoven, vervollständigten den Chor der Holzbläser durch die Bass-Stimme des Contrafagotts (§ 67). Doch hat sich dieses Instrument (welches Mozart im Idomeneo, Haydn in der Schöpfung, Beethoven in der C-mollsymphonie, im Fidelio, in der neunten Symphonie anwendet) nicht behaupten können, weil es beschwerlich zu spielen ist, und nicht nur rauh und trocken klingt, sondern auch leicht in's Lächerliche fällt. Dem immer wieder gefühlten Bedürfniss, den Holzbläsern einen sonoren Bass zu geben, hat Meyerbeer in seinen neueren Opern durch den Gebrauch von vier Fagotts, Wagner im Lohengrin durch den Gebrauch von Bassclarinette, in den späteren Opern durch drei Fagotts und Bassclarinette zu genügen versucht.
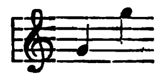
Unter den Orchestern, welche nicht im Dienste des Theaters stehen, verfügen nur die grössten über einen besonderen Bläser für die Bassclarinette.

Die Blechinstrumente.

Die Hörner sollen im Orchester hauptsächlich harmonische Füll-

stimmen abgeben, aber nicht immer, wie bei den älteren Meistern, in langen Noten, sondern in geeigneten rhythmischen Figuren, wie in den letzten Symphonien Beethovens, und den Partituren Meyerbeers und Wagners, welche von jenen ausgehen. Mendelssohn, Rubinstein und Andere nähern sich, in der Behandlung der Hornstimmen, oft zu ihrem Nachtheil, den älteren Meistern.

Auch über die vorzuziehende Lage des Hornsatzes sind die Componisten nicht ganz einig. Die vorzüglichsten Meister entscheiden sich für die vorherrschende Neigung nach oben, weil diese dem Orchester die allgemeine Farbe des Glanzes und der Helligkeit verleiht. Man könnte hieraus die Regel ableiten: in jeder Stimmung des Hornes die Octave



zu bevorzugen, wie man, aus gleichen Gründen in der ersten Violine die Octave $\overset{=}{e}—\overset{\equiv}{e}$ bevorzugt. Viele Componisten haben aber die Neigung, die Hörner vorzugsweise unter den Linien zu beschäftigen, und mit der Verdoppelung des Basses in langen Noten und tiefen Tönen zu betrauen. Sie geben dadurch ihrem Orchester eine vorherrschend dunkle und trübe Färbung. Unedel ist diese Klangfarbe zwar nicht, aber sie entbehrt der Energie und Frische.

Die älteren Meister brauchten das Horn in ihrer typischen Weise wie alle Blaseinstrumente. In der G-moll-Symphonie lässt Mozart es im Trio im zweistimmigen Satz hervortreten. Beethoven machte viel ausgedehnteren Gebrauch von diesem Instrument. Den tiefsten Einblick in Wesen und Technik des Hornes danken wir aber Carl Maria von Weber. Dieser grosse Meister des Orchestersatzes hat dem Hornquartett Klänge abgewonnen, die seine Vorgänger und Zeitgenossen kaum geahnt zu haben scheinen, und die alles das der Musik zugeführt haben, was man unter dem Namen „Romantik" zu empfinden pflegt.

Mendelssohn und Wagner sind dem Meister in der Ausbeutung des Hornklanges in dieser Richtung mit Glück gefolgt. Meyerbeer hat es vermieden, seinem, von Gottes Gnaden bevorzugteren Studiengenossen nachzuahmen, hat aber auf seine eigne Art dem Horn manche neue glückliche Nüance abgewonnen.

Das Horn steht, wie in der Partitur, so seiner Natur nach,

zwischen den Holz- und den Blech-Instrumenten, zu letzteren seiner materiellen Beschaffenheit nach gehörig, ersteren durch seine Neigung zum Zarten verwandt. Wagner setzt es zwischen Clarinette und Fagott.

Die Trompeten bilden in sehr grossen Orchestern drei Stimmen. Der Anfänger soll sie zweistimmig setzen, um sein Orchester nicht zu überladen.

Posaunen. Gluck bediente sich der Posaunen in vier Stimmen:

Sopran-Posaune auch Cornett genannt.

Alt-Posaune.

Tenor-Posaune.

Bass-Posaune.
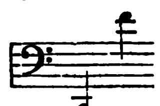
Die Sopran-Posaune ist ganz und gar ausser Gebrauch gekommen. Schon Mozart hat sie im Don-Juan durch das Unisono der Oboen und Clarinetten ersetzt.

Die Alt-Posaune findet sich noch in den meisten deutschen Orchestern, auch bei der Militairmusik. Ihr Umfang ist



Die Tenor-Posaune ist bekannt.

Die Bassposaune wird auch noch in den meisten deutschen Opern- und Militairorchestern gebraucht.
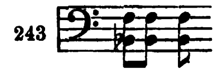


Die Posaunen bilden mit den Trompeten einen wirksamen Chor für das Feierliche und Kriegerische, dem sich Hörner mildernd, aber vortheilhaft zugesellen können, und denen

die Tuba, bei sehr grossem Orchester, mit minder edlem Klange, als Bass dient. Die Tuba hat alle aus gleichem Grunde in das Orchester eingeführten Bässe der Blechmusik verdrängt z. B. den Serpent (Mendelssohn: Paulus) und die Ophicleïde (Mendelssohn: Sommernachtstraum).

Die Schlaginstrumente.

Die Pauken verdienen unter den Schlaginstrumenten in aesthetischer

Hinsicht durchaus den Vorzug, und sind das eigentlich symphonische Schlaginstrument. Mozart und Haydn verwenden sie immer in Tonica und Dominante, Beethoven hat die Pauken gelegentlich in Octaven gestimmt, auch einmal zweistimmig erklingen lassen:

243 

Gegenwärtig ist man im Stande, die Pauken in wenigen Takten umzustimmen, und dadurch der modernen Modulation zugänglicher zu machen. Wagner besetzt im Tristan die Pauken dreifach, drei Pauken, aber zwei Pauker, die Pariser grosse Oper besetzt (in Meyerbeers Robert) die Pauken vierfach. Der Anfänger hat die Pauken zweistimmig zu setzen, über Stimmung und Umstimmung derselben aber nach Gutdünken zu entscheiden. Guten Ersatz für fehlende Paukentöne bietet das pizz. des Contrabasses.

Der Gebrauch der **übrigen Schlaginstrumente** hängt von besonderen Bedingungen der Aufgabe ab. Beethoven hat zu dem Jubelhymnus der neunten Symphonie grosse Trommel, Becken und Triangl gebraucht. Auf der grossen Trommel wird zuweilen ein Wirbel dadurch ermöglicht, dass man sie mit Paukenschlägeln behandeln lässt.

§ 78.

Harmonische Freiheiten des Orchestersatzes.

Die erste Regel, welche die praktische Harmonielehre (Vgl. des Verf. Darstellung § 4,) dem Schüler gibt, verbietet die Verdoppelung der Terz im grossen (Dur-)Dreiklang. Aber schon die regelmässige Auflösung des Nonenaccordes (§ 21) und des kleinen Septimenaccordes (§ 22) bedingt eine Ausnahme von dieser Regel. Später (§ 24, S. 46) genügt schon ein Vortheil der Stimmführung, die Verdoppelung der grossen Terz zu rechtfertigen. Die Lehre vom Contrapunkt, in welcher ja die gute Stimmführung das herrschende Prinzip ist, lässt, mit Ausnahme der Cadenzbildung, dieses Verbot gänzlich fallen. Der mehr als vierstimmige Satz, besonders der achtstimmige, gestattet auch im Schlussaccord die Verdoppelung der grossen Terz. Es kann daher nicht Wunder nehmen, dass unsere Meister im vielstimmigen Gewebe des Orchestersatzes sich noch häufiger über dieses Verbot hinwegsetzen.
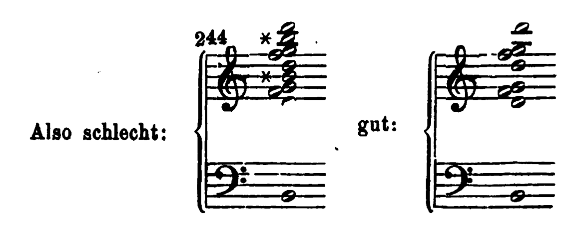
Der Hauptgrund des Verbots der Verdoppelung der grossen Terz beruht auf der Verwandtschaft derselben mit dem aufsteigenden

Leitton. Wo diese sehr lebhaft fühlbar wird, oder wo es gar zweifelhaft ist, ob nur die grosse Terz des Duraccordes oder ein wirklicher Leitton vorliegt, vermeiden unsere Meister vorzugsweise die Terzverdoppelung.
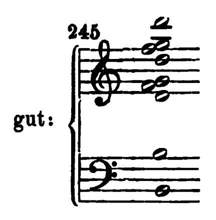
Von der Verdoppelung einer **Stimme**, sei es die herrschende Melodie, der Bass oder eine Mittelstimme — ist hier nicht die Rede. In einer solchen, wenn sie einmal verdoppelt wird, wird selbstverständlich jeder Ton, auch grosse Terz und Leitton, verdoppelt. Hier ist nur von der Verdoppelung im Accorde die Rede, von der harmonischen Füllstimme, als einem Element des Klanges im Orchester.

Regeln über die Verdoppelung des aufsteigenden Leittones, (Septime der Tonart).

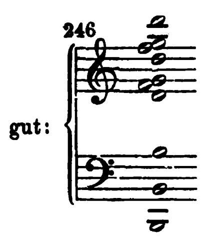
Wenn der aufsteigende Leitton im Bass liegt, wird er **nicht** verdoppelt, es sei denn, dass der Bass als Stimme überhaupt verdoppelt wird.
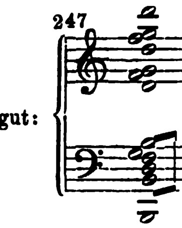


Nun wird aber im Orchester überhaupt der Bass in der Octave verdoppelt, (Violoncell und Contrabass), also gleichfalls



und Bratsche, Fagott, Posaune, oder ausnahmsweise andere Instrumente nehmen an dieser Verdoppelung Theil: daraus ergibt sich gelegentlich eine ausgedehntere Verdoppelung des Basses als gleichfalls

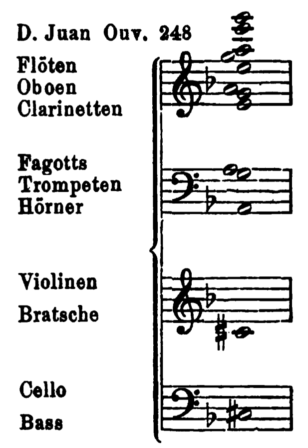


und diese Verdoppelung wird nicht beeinträchtigt, wenn andere Stimmen zwischen den Tönen der Bassverdoppelung zu liegen kommen. Demnach ebenfalls



Man hat sich also in jedem Falle, wo es sich um eine Verdoppelung des Leittones im Basse handelt, die Frage vorzulègen, wie weit die Verdoppelung des Basses als Stimme geht: soweit darf der Leitton verdoppelt werden. Wo aber die Verdoppelung nur eine harmonisehe Füllung betrifft, ist die Verdoppelung des im Basse gelegenen Leittones zu beschränken.

Mozart vermeidet die Verdoppelung des Leittones im Accord, verdoppelt denselben aber durch alle Streichinstrumente:



Dieses Beispiel gilt für unzählige dieses Meisters, der hierin, ohne Zweifel, mit theoretisch bewusster Absicht gehandelt hat.

In der Scene des „steinernen Gastes“ verdoppelt übrigens Mozart den Bass



in Accorden bis in die zweite Clarinette, ein- und zweigestrichene Octave, durch vier Octaven.

Beethoven vermeidet die Verdoppelung des Leittones:

Beethoven, Pastoral-S.

250

Bläser

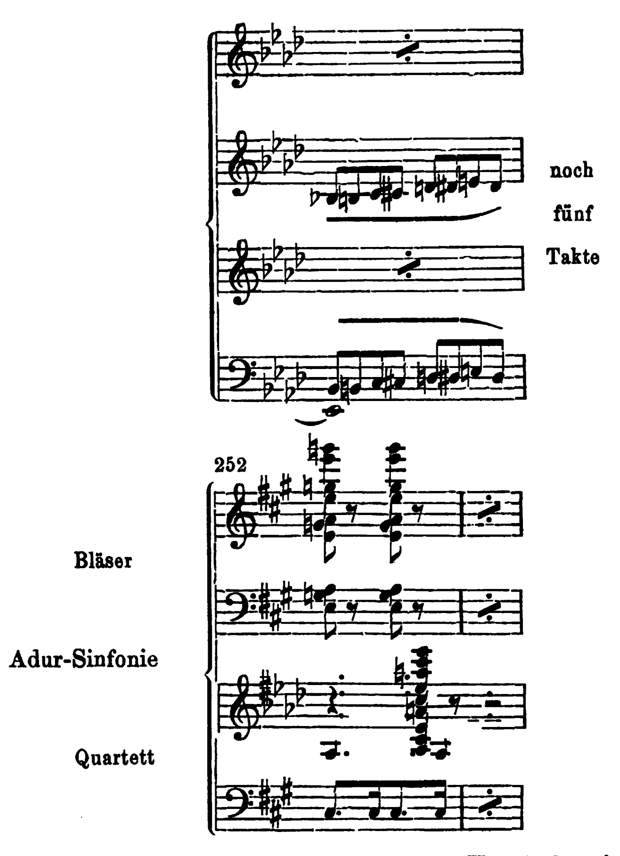
I^te^ Violine

II^te^ Violine
Bratsche
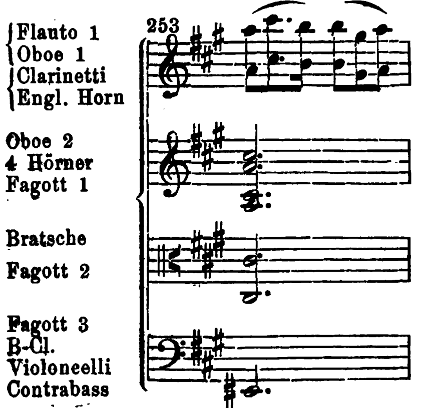
Bässe

Ebenda.

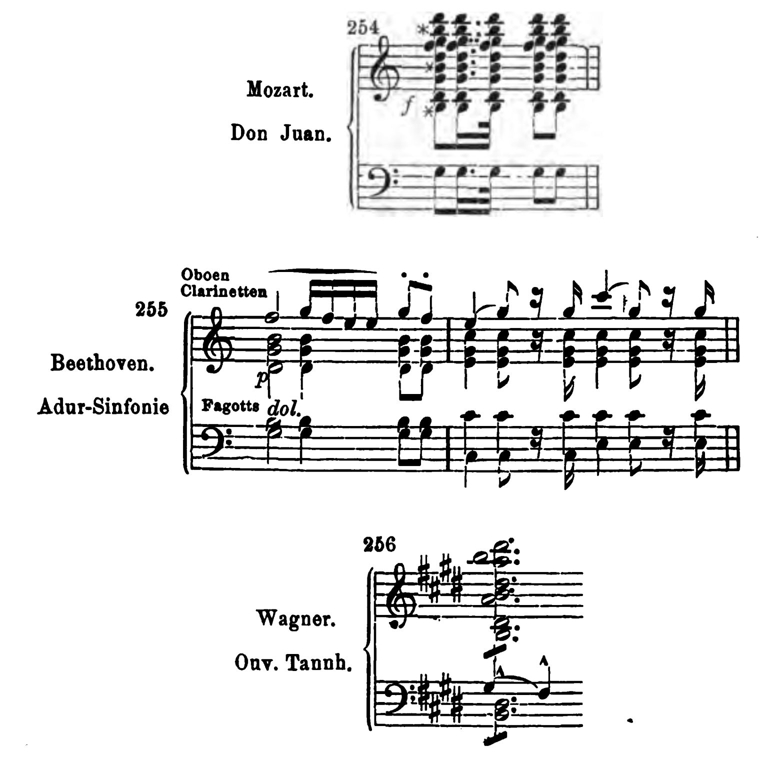
251



Wagner, Vorsp. Trist., vermeidet die Vdppl. d. aufst. Leittones.
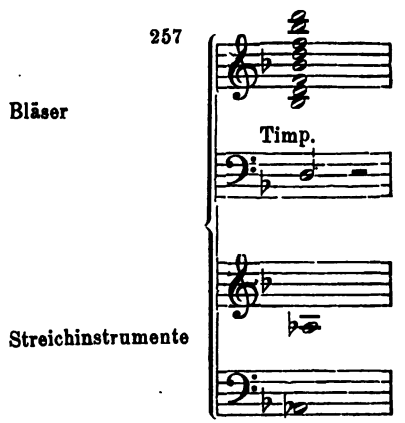


Befindet sich der aufsteigende Leitton in Mittel- oder Oberstimme, so wird er unbedenklich überall verdoppelt.
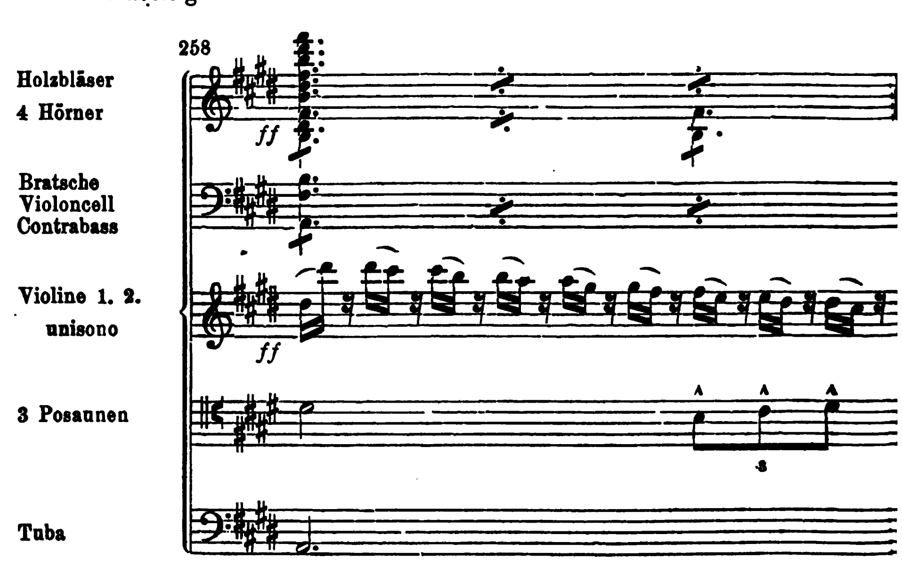


Die Quarte der Tonart, wenn sie mit absteigender Tendenz in dissonirenden Hauptaccorden auftritt, wird zuweilen als absteigender Leitton bezeichnet. Ueber diesen absteigenden Leitton gelten dieselben Regeln, wie über den aufsteigenden. Er wird in der Stimme unbedenklich verdoppelt, als Accordton unter denselben Bedingungen, wie der aufsteigende.

Mozart vermeidet die Verdoppelung des absteigenden Leittons (Quarte der Tonart im dissonirenden Hauptaccord) verdoppelt aber den Bass durch das ganze Streichquartett:

Don Juan-Ouvertüre.
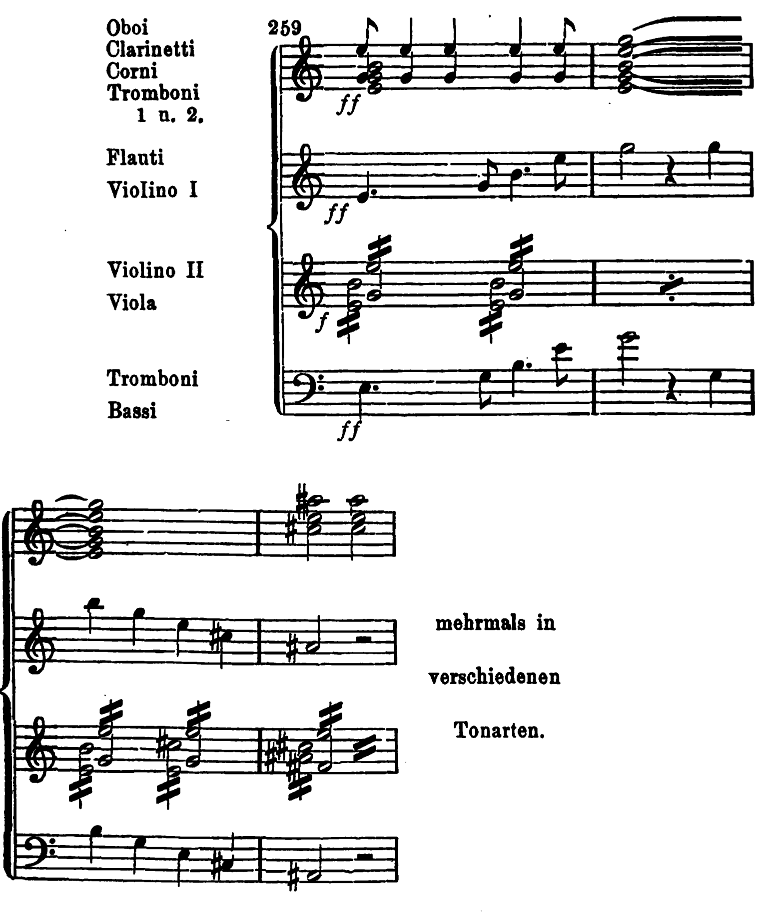


Wagner, Ouvertüre Tannhäuser, vermeidet die Verdoppelung des absteigenden Leittones im Bass.



Ausnahme:

Gluck, Alceste, verdoppelt die Leittöne.
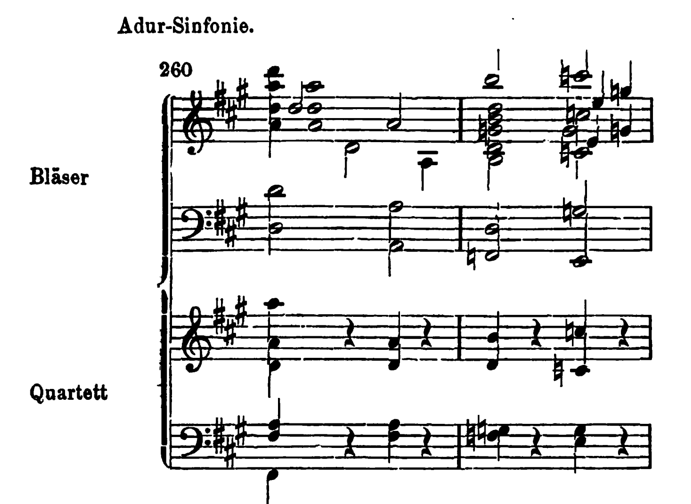


Hier ist jedoch zu bemerken, dass dieser gewaltige Meister der dramatischen Tonkunst in technischer Hinsicht zuweilen Rücksichten verschmäht, die alle anderen Künstler zu nehmen pflegen.

Was hier vom Leitton gesagt worden ist, gilt mit noch geringerer Strenge von der Terz des Durdreiklanges.
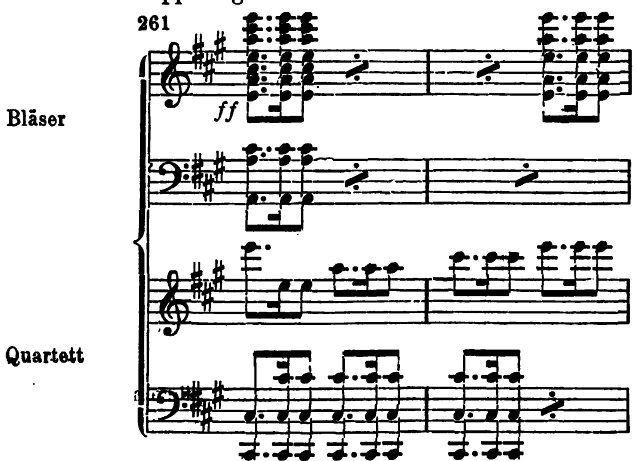
Liegt diese im Bass, (Sextaccord) so wird sie in der Regel nicht verdoppelt, doch sind Ausnahmen hier viel zahlreicher, als beim Leitton.

Beethoven vermeidet im ersten Takt die Verdoppelung der Terz bringt sie aber im zweiten Takt, wiewohl nur vorübergehend.

Adur-Sinfonie.



Beethoven verdoppelt den Bass des Sextaccordes, hebt aber schliesslich die Verdoppelung auf.
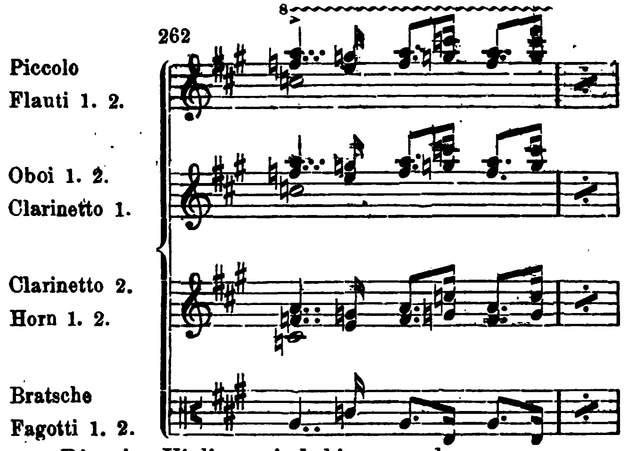


Siehe Beispiel Nr. 262, Seite 273.

In Mittel- und Oberstimme dagegen wird die Terz regelmässig verdoppelt.

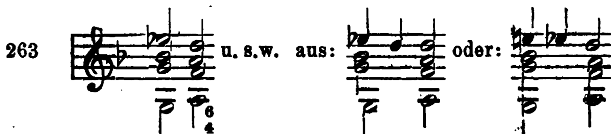


Wagner verdoppelt den Bass des Sextaccordes.
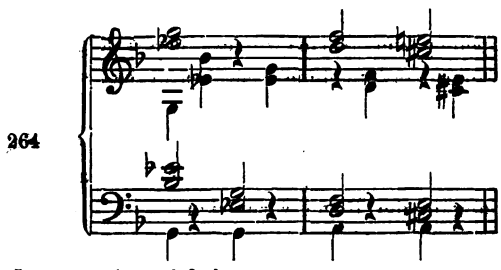


Die vier Violinen sind hier ausgelassen.

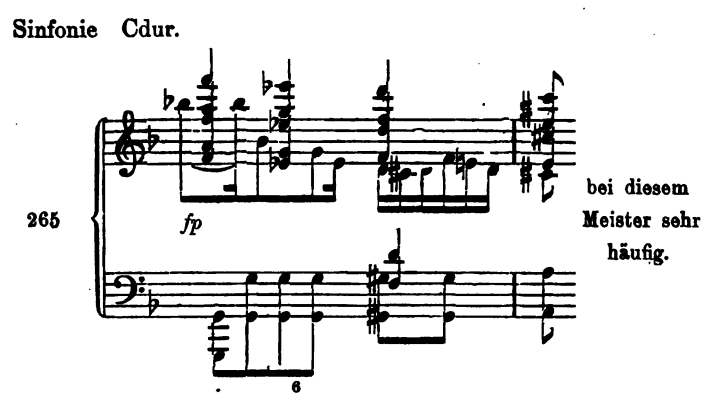
Der Sextaccord des Nebendreiklanges auf der erniedrigten Secunde (Harmonielehre § 71) verdoppelt unbedenklich überall den Bass, weil dieser der eigentliche Grundton des Accordes ist, welcher auf der Unterdominante aus dem Vorhalt oder Durchgang der kleinen Sexte gebildet wird.



Wir haben hier eigentlich den Unterdominantdreiklang mit einem fixirten Vorhalt oder Durchgang. Desshalb wird auch der Bass nicht als Terz des grossen Dreiklanges (es g b), sondern als Grundton des kleinen (g b d) behandelt und verdoppelt.

Mozart. Ouv. Don Juan.
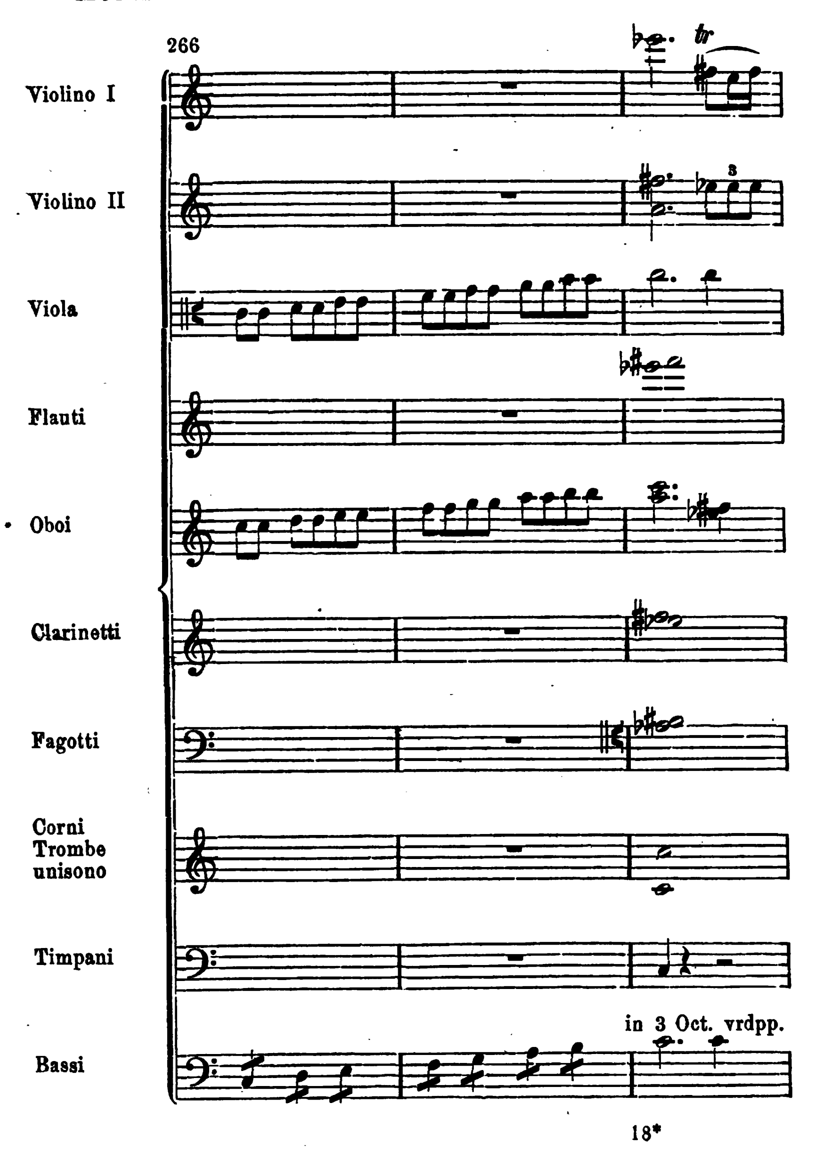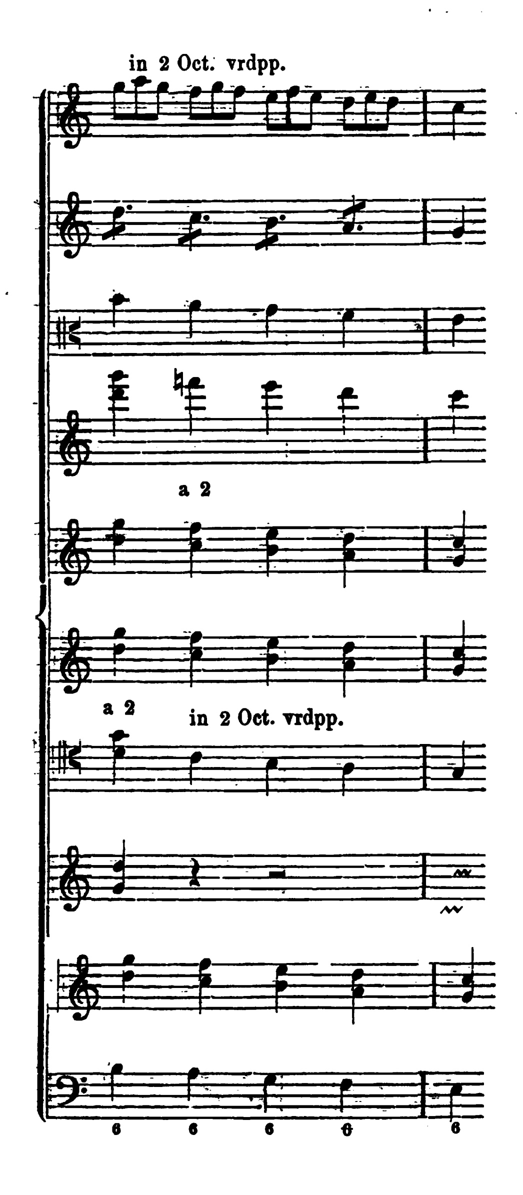




Aesthetisch lässt sich hierzu bemerken, dass die Verdoppelung der Terz, besonders wenn sie zugleich im Basse liegt, dem Accord grössere Schärfe verleiht, welche zunimmt, je häufiger in demselben Accorde diese Verdoppelung geschieht. Das Unterlassen der Terzverdoppelung gibt dagegen dem Accorde mehr Rundung und Fülle, wozu schon die dadurch bedingte weitere Harmonielage das Ihrige beiträgt. Das erhabene *ff* auf dem Sextaccord fis a d im ersten Satz der neunten Symphonie, enthält sich der Terzverdoppelung, während die kampfmuthigen Sextaccorde g b es g zu Anfang der Eroica-Symphonie die Terz überall verdoppeln.
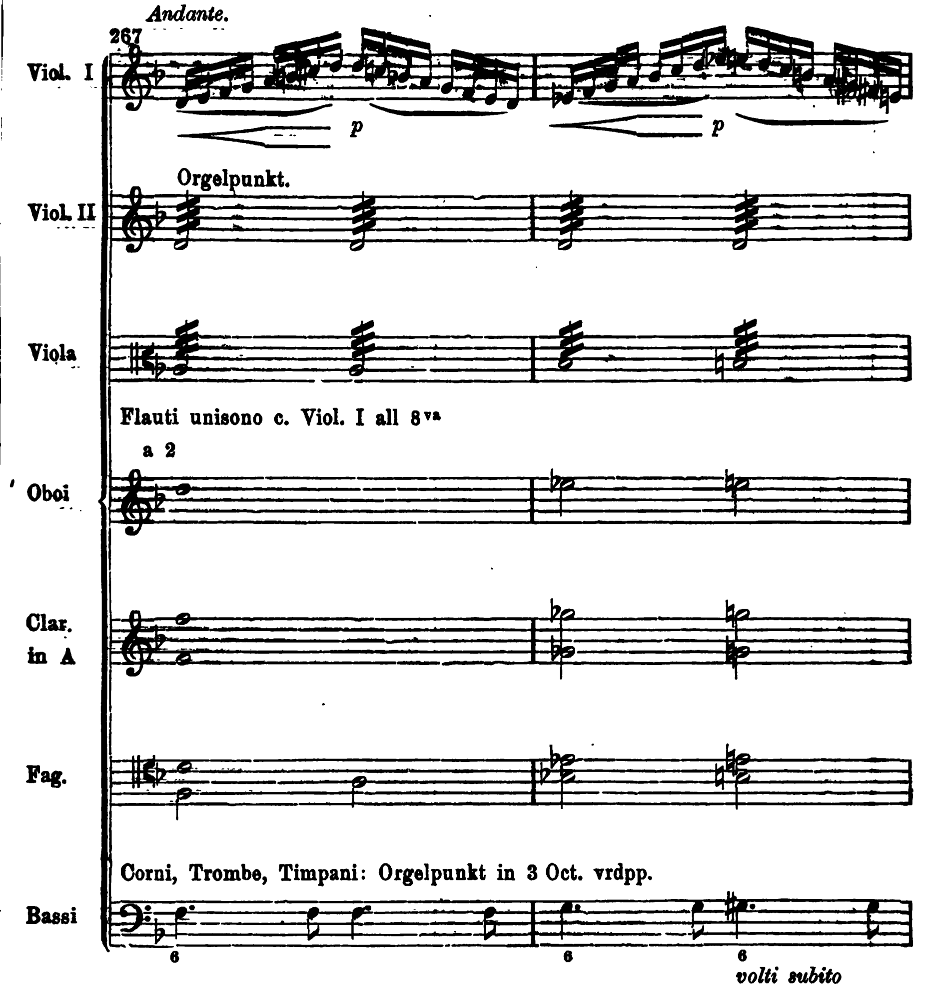
Das **zweite Verbot der Harmonielehre** richtet sich gegen die **falschen Octaven**, grade Bewegung der Stimmen in Octaven. Verdoppelung der **Stimme als solcher** in Octaven haben wir schon im freien Vocalsatz kennen gelernt, und durch **Bach**'sche Muster belegt. Dem Instrumentalsatz sind solche Octaven durchaus unentbehrlich. Diese kommen also hier wieder nicht in Betracht, sondern nur die Octaven der harmonischen Füllstimme. Solche Octaven werden überall unbedenklich gebraucht zwischen Ober- und Mittelstimmen, zwischen Bass- u. Ober- oder Mittelstimmen aber vermieden, wo sie nicht als Verdoppelung der **Stimme** des Basses angesehen werden können. Diese Stimm-Verdoppelung aber beschränkt sich gewöhnlich auf die tiefen Octaven und wird nur ausnahmsweise bis in die eingestrichene Octave hineinverlegt. Befindet sich aber der Satz selbst in den höheren Octaven des Tonsystems, so wird Octavfortschreitung in Bassverdoppelung in der Regel vermieden.

Mozart. Don Juan. Erstes Finale.
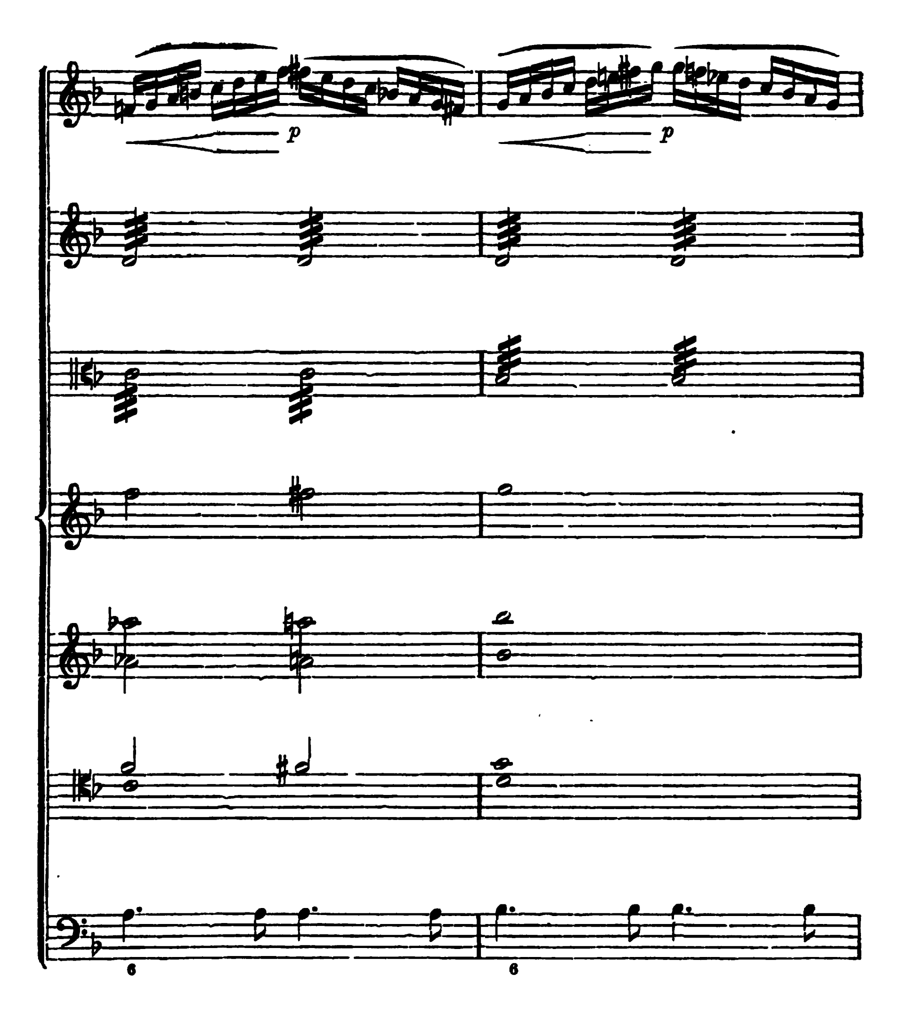



in 2 Oct. vrdpp.
a 2
a 2
in 2 Oct. vrdpp.
6
6
6
6
6

Mozart. Don Juan Ouvertüre. Der Bass in 2 Octaven, die die Oberstimme ebenso, die Mittelstimme nur in einer.



Bei der Verdoppelung ganzer Accorde in melodischer Fortschreitung suche man den Bass auf die Verdoppelung in den tieferen Octaven zu beschränken, übrigens aber die Octavverdoppelung so einzurichten, dass keine falschen Quinten entstehen.
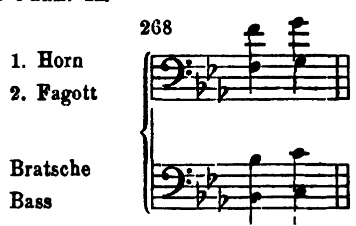
Das wichtigste Verbot der ganzen Harmonielehre richtet sich gegen



die falschen Quinten. Je mehr Stimmen der Satz enthält, desto mehr entziehen sich diese der Aufmerksamkeit. Im grossen Orchester verschwinden sie am leichtesten. In demselben Grade, wie sie dem Hörer entgehen, entziehen sie sich auch der Wahrnehmung des Componisten. Daher begegnen wir in den Partituren für Orchester zahlreichen

falschen Quinten, welche ebenso leicht hätten vermieden werden können, und vielleicht auch vermieden worden wären, wenn sie sich nicht der Aufmerksamkeit des Componirenden entzogen hätten. Solche Quinten sind als Licenzen des Orchestersatzes zu betrachten.
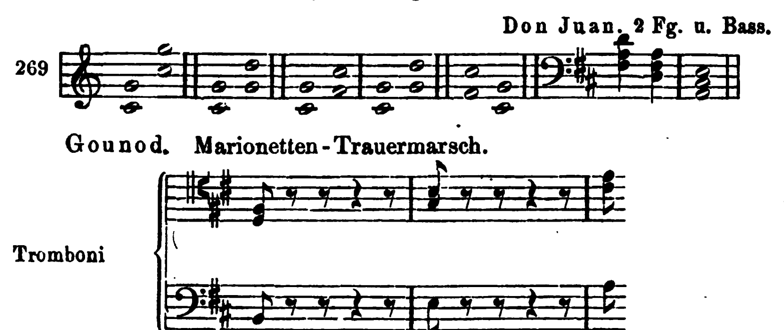
Mozart. Don Juan. II.



(Andere Mozart'sche in des Verf. Aufsatz: Mozart und Hauptmann, Berl. [Bock'sche Musikzeitung 1868]).

Die Compositionslehre durfte bisher dem Quintenverbot nichts von seiner Strenge nehmen, um den Schüler vor Regellosigkeit und Willkür zu bewahren. Hier ist nun aber der Ort, dieser Regel eine etwas speciellere Fassung zu geben.

Das eigenthümlich Fehlerhafte der falschen Quinte fällt dann am meisten ins Ohr, wenn alle Töne der aufeinanderfolgenden Quinten verschieden sind, weniger in den Fällen, wo ein oder zwei Töne gleich sind. Demnach klingen folgende Quintenfortschreitungen nicht falsch — will sagen, haben nicht die specifische Eigenthümlichkeit des Klanges der falschen Quintenfolge:



Dennoch werden auch diese aus Respect vor der Schulregel von allen Meistern meist vermieden, nie gesucht, zu Gunsten erheblicher Klangwirkung aber unbedenklich gebraucht.

Ferner wird das Fehlerhafte in der Quintenparallele bedeutend vermindert, wenn beide Quinten demselben Accord angehören oder angehören können:
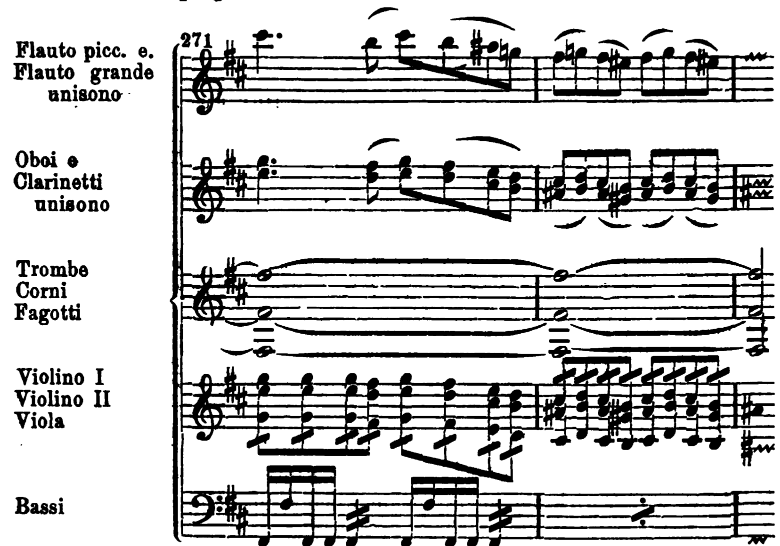


wo dann freilich dieser Accord durch die anderen Stimmen oder den Zusammenhang genügend hervorgehoben werden muss.

Auch dient es der falschen Quinte zur Entschuldigung, wenn einer der beiden Quinttöne harmoniefrei, der andere aber harmonisch ist. Diese Art Quinten sind bei Bach sehr häufig. Die späteren Meister aber, welche mehr auf den Wohlklang des Zusammenwirkens als auf die Consequenz der Stimmführung bedacht waren, bedienen sich ihrer mit grösserer Auswahl.

Die Orgel verdoppelt, bei Anwendung der sogenannten Mixturen, alle Stimmen in Octaven, Quinten und Terzen. Diese werden aber von den tieferen Tönen, welche ihre Erzeuger sind, verschlungen, und dienen nur zur Verstärkung und Verschärfung derselben. Im Orchester kann dieses Verfahren nicht angewendet werden, weil ähnliche Schallverhältnisse hier nicht vorliegen.

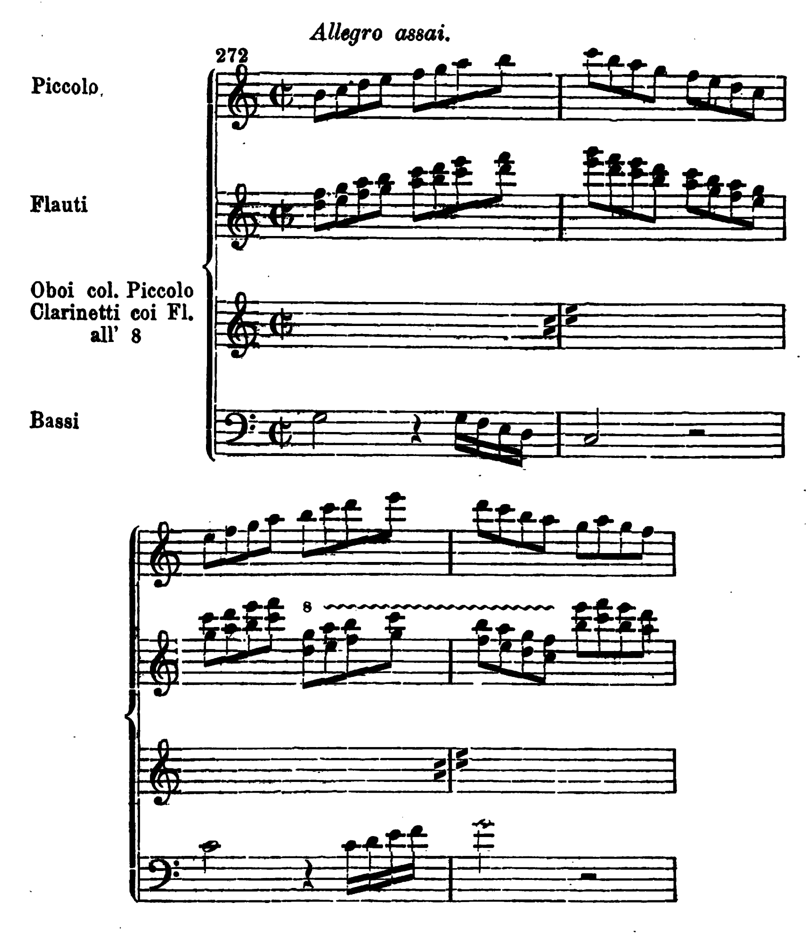
Bei Verdoppelung von Sextaccordreihen und Quartsextaccordreihen vermieden ältere Meister die falschen Quinten.

Gluck. Iphigenie auf Tauris.



Vgl. auch die beiden Mozart'schen Beispiele Nr. 266, 267.
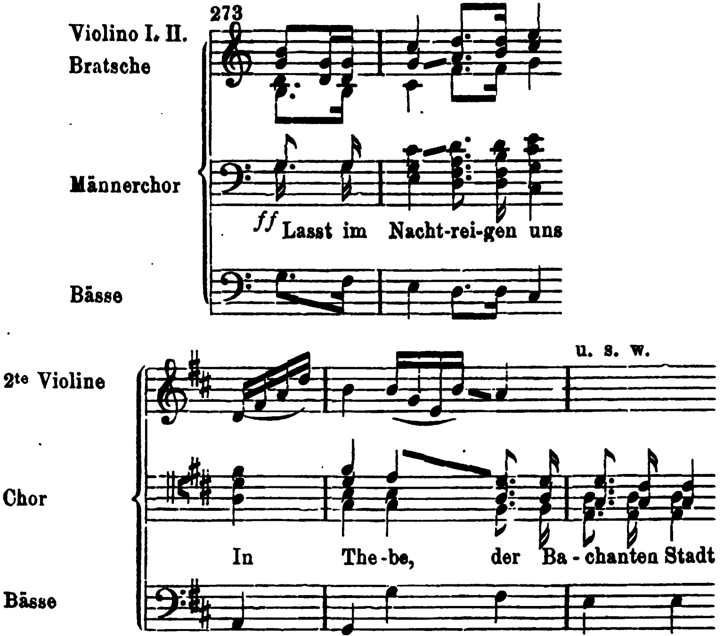
Die neueren Componisten scheuen in diesem Falle die Quintverdoppelung nicht, wenn die Sextaccordgänge in schnellem Tempo und kurzen Noten ausgeführt werden.



Bei Fortschreitungen verminderter Dreiklänge und verminderter Septimenaccorde, welche im Orchestersatz am häufigsten stattfinden, können bekanntlich falsche Quinten nicht vorkommen, weil sie nur verminderte Quinten enthalten, ebenso bei übermässigen Dreiklängen, weil sie nur die übermässige Quinte enthalten.
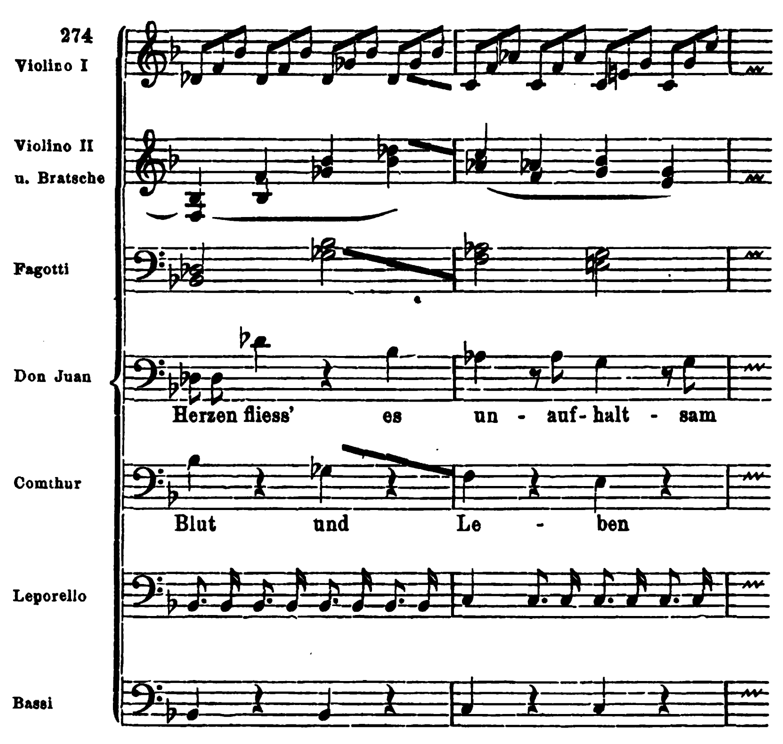
Ein eigenthümliches Verhältniss bildet sich bei der Begleitung von Männerstimmen durch das Orchester. Hier werden nämlich die Oberstimmen der Männer dem Orchester gegenüber oft eine Octave höher gelesen, als sie in der That erklingen. Die Quinten und Octaven, die sich in Wirklichkeit dadurch ergeben, werden nicht als solche betrachtet. Man bemerkt hier ein eigenthümliches Uebergewicht des Logischen über das Sinnliche, welches sich noch in gewissen anderen musikalischen Erscheinungsformen geltend macht. (Vgl. S. 106.)

Mendelssohn. Antigone.*) Quinten aus der Vdpp. des 2. Tenor durch die 2. Viol.



Dies geht soweit, dass sogar die etwa im Einklange die Männerstimmen mitspielenden Orchesterinstrumente eine Octave höher gelesen werden, und so Quinten und Octaven, selbst innerhalb des Orchestersatzes übersehen werden. Das folgende Beispiel von Mozart, welches dem Solosatze (dreier Bassstimmen) angehört, zeigt solche Quintenfortschreitungen.

*) Der Kenner wird übrigens wahrnehmen, dass Mendelssohn in den angezogenen und anderen Werken soviel wie möglich derartige Fortschreitungen absichtlich und sorgfältig vermieden hat.



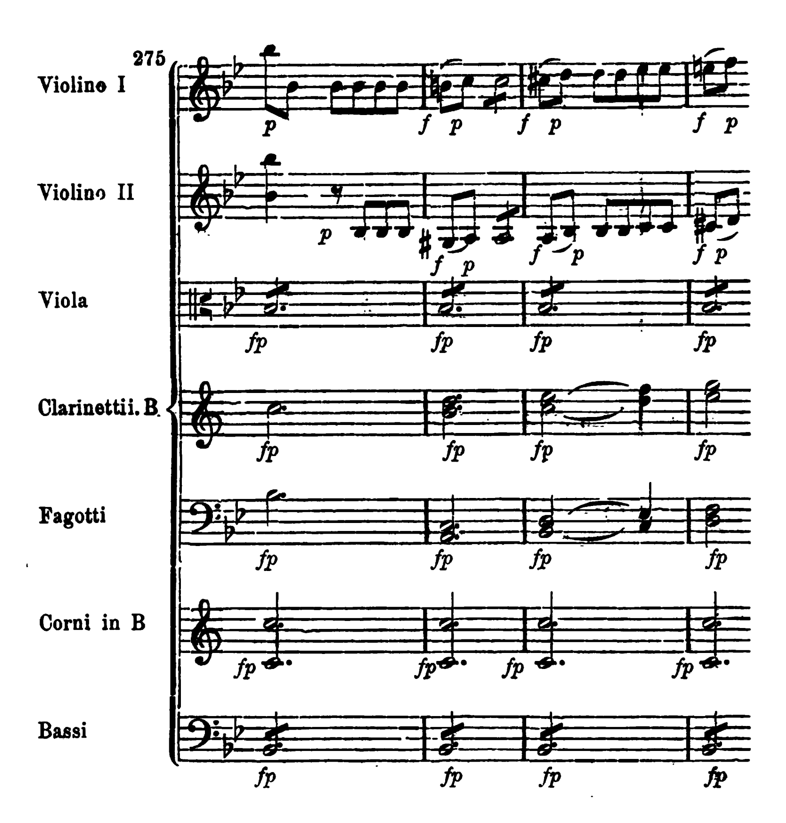
Gelegentlich sind falsche Quinten als besonderes Ausdrucksmittel gebraucht worden.

Zu Gunsten tonarmer Instrumente erlaubt man sich viele Freiheiten in Fortschreitung und Zusammenklang. So unsere Classiker behufs Mitwirkung ihrer tonarmen Hörner und Trompeten; neuere Meister in Bezug auf die Pauke, deren Töne zuweilen dem Accorde ganz fremd sind. Die Leichtigkeit des Umstimmens der modernen Maschinenpauken macht diese Freiheit ziemlich entbehrlich.

In der **figurirten Verdoppelung** erscheinen dieselben Stimmen (Melodien) in verschiedenen Instrumenten gleichzeitig einfach und figurativ ausgeschmückt. Umgekehrt erscheint zuweilen eine figurenreiche Melodie in gleichzeitigen anderen Instrumental-Stimmen vereinfacht. Beispiele sind zahlreich, und soweit die Figuration rein rhythmisch oder rein harmonisch ist, bedarf es kaum des Hinweises. Wenn aber die Figuration in Vorhalten und anderen harmoniefremden Tönen scharfe Dissonanzen gegen die Grundharmonie aufnimmt, so muss

man die gleichzeitig wirkenden einfachen und figurirten Stimmen verschiedenen Instrumentengattungen entnehmen.

Im folgenden Sätzchen aus dem Don Juan z. B. klingen auf dem *forte* des ersten Taktes die Töne *gis*, *a*, *b*, *h*, *c* zusammen, in den anderen Takten bilden sich ähnliche Dissonanzen,



da aber die figurirten Stimmen den Streichinstrumenten, die einfachen den Holzbläsern angehören, Hörner und Bratsche den Orgelpunkt der Bässe verdoppeln, so hält das Ohr alle Elemente des Satzes klar auseinander, ist über den harmonischen Zusammenhang nie in Zweifel, und empfindet die Dissonanz nur als eine vorübergehende ausdrucksvolle Schärfe. Beispiele überall zahlreich.

§ 79.

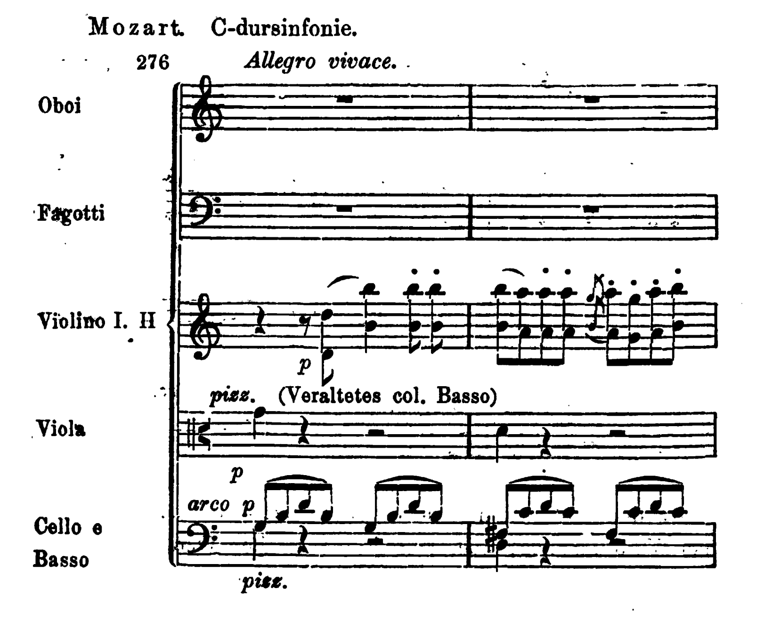
Verdoppelung der Stimme.
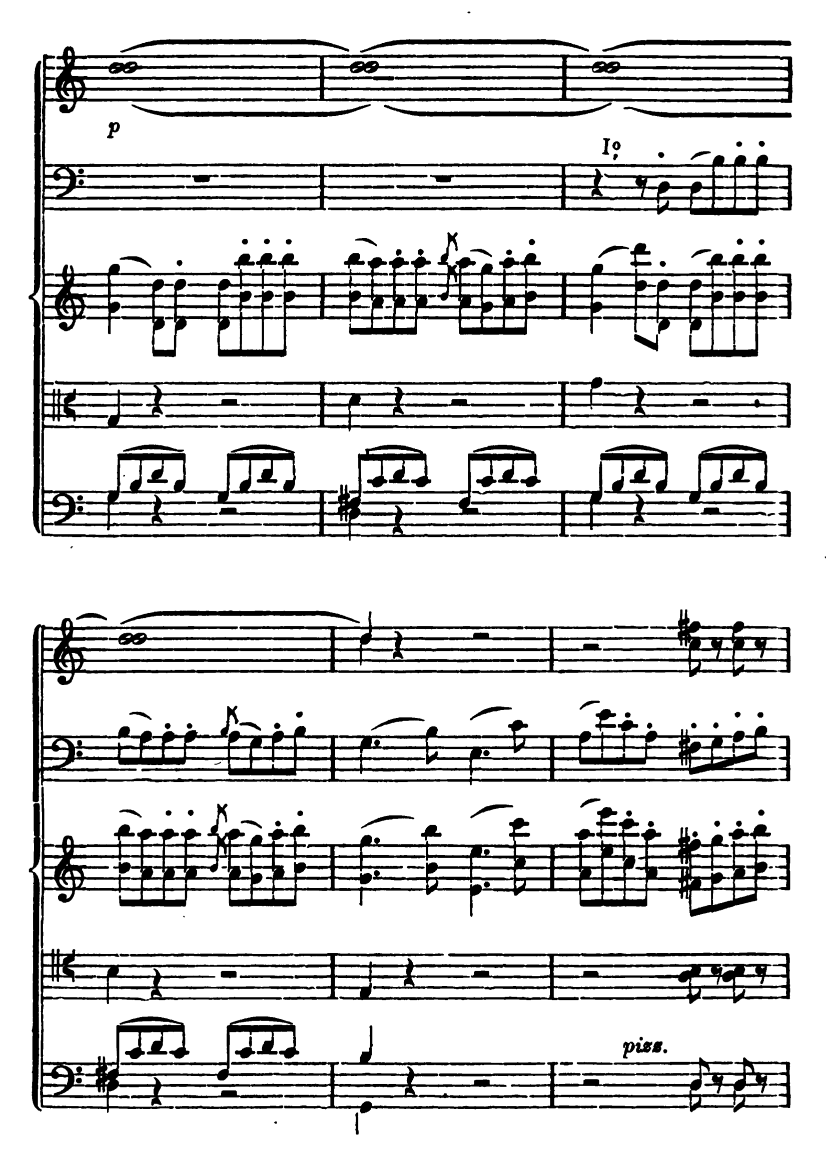
Die Verdoppelung der Stimme ist bekanntlich eines der wichtigsten Darstellungsmittel des Orchesters. Je complicirter der Satz, d. h. je mehr selbständige oder bedeutende Stimmen er in sich fasst, desto mehr muss der Componist bedacht sein, durch richtige Wahl und Zahl der Verdoppelungen, das gegenseitige Verhältniss dieser Stimmen zur Geltung zu bringen.

Wählen wir als Vertreter der drei bisherigen Entwickelungsphasen des Orchestersatzes, wie schon öfter, die Meister: Mozart, Beethoven und Wagner, so werden wir, hinsichtlich der Verdoppelung, in ihren Werken dasselbe Prinzip, aber die Anwendung desselben auf immer complicirtere Verhältnisse finden.

Die Verdoppelung dient nicht vorzugsweise zur Verstärkung, sondern hauptsächlich zur Verdeutlichung der Melodie, hat aber oft rein coloristische Bedeutung, d. h. dient ausschliesslich zur Nüancirung der Klangfarbe.

In dem folgenden Beispiel



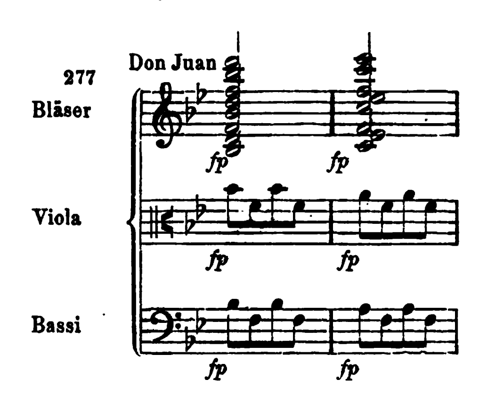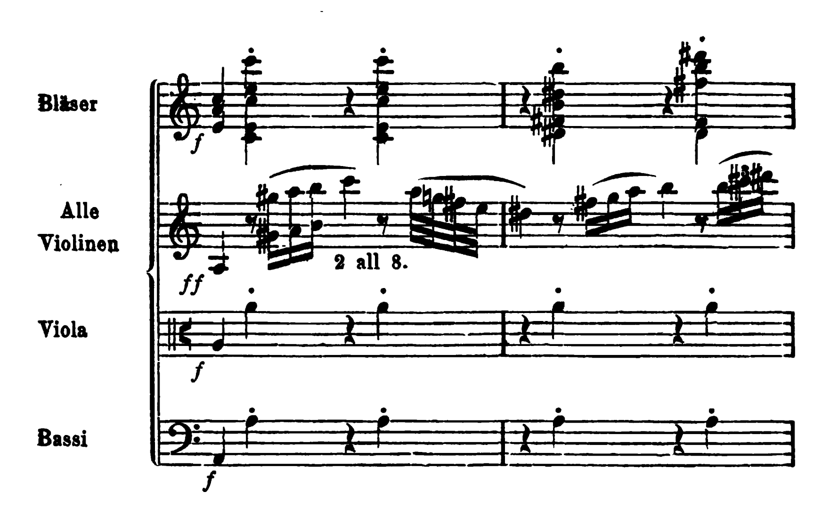


ist der Satz der Violine hinreichend stark und deutlich, und bedarf gar keiner Verdoppelung, aber das in der zweiten Octave der Tiefe mitspielende Fagott gibt der Melodie eine eigenthümliche Klangfarbe im Sinne des fein Humoristischen, und dient gleichzeitig der hier von
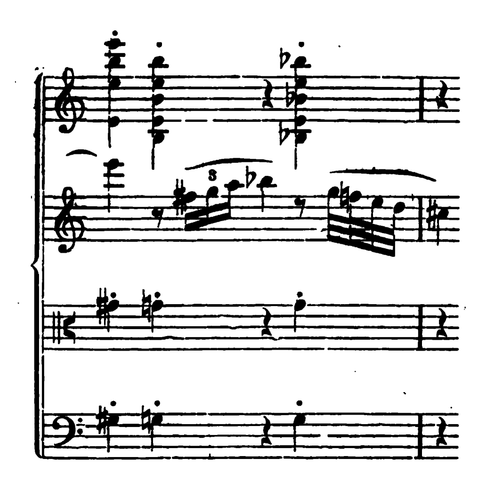
zwei zu zwei Takten eintretenden Veränderung der Klangfarbe im Ganzen.

Wir begegnen hier auch wieder der jetzt veralteten Verdoppelung des Basses in der zweiten Octave nach oben durch die Bratsche, die bei den Componisten vor Beethoven sehr häufig ist, von diesem aber, seinen Zeitgenossen und Nachfolgern, nur noch bei Verdoppelung einer Melodie des Basses gebraucht wird.
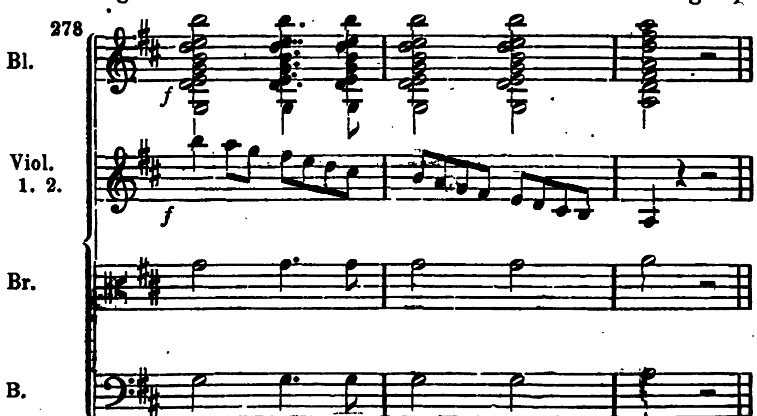
In Consequenz dieses ehemaligen Gebrauches kommt es vor, dass die Verdoppelung des Basses hoch in die Mittelstimmen hineinreicht,





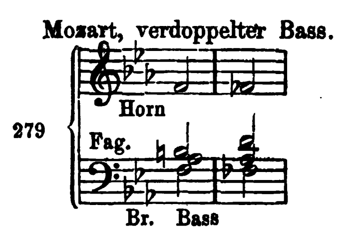


oder wohl gar einmal über die melodieführende Stimme hinausgeht,



und zuweilen Verhältnisse herbeiführt, die im harmonischen Satze sonst vermieden werden: z. B. im übermässigen Sextaccord die verminderte Terz.

Mozart, verdoppelter Bass.
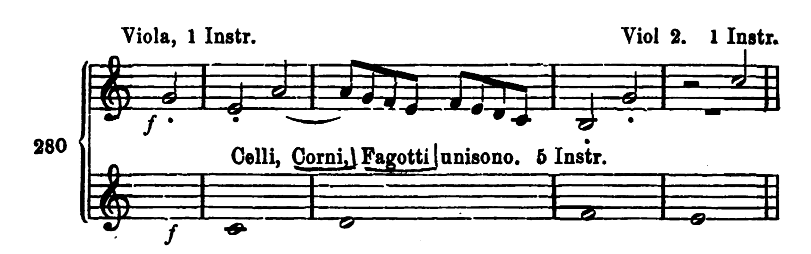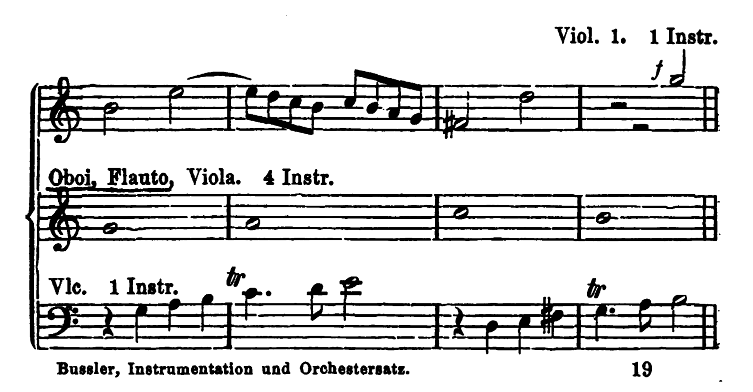


Am Schlusse der C-dursymphonie stellt sich Mozart die Aufgabe, den vierfachen Contrapunkt seines letzten Satzes deutlich darzustellen. Er verfährt dabei in folgender Ordnung:
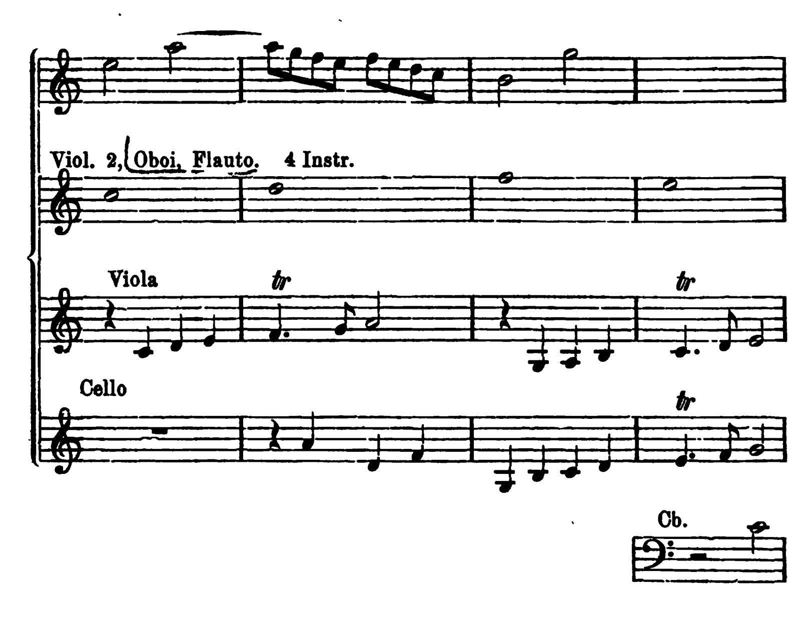
Erstes und zweites Thema Erstes, zweites und drittes Thema Erstes, zweites, drittes Thema nebst beibehaltenem Gegensatz Alle vier Themata nebst beibehaltenem Gegensatz Dieselben Dieselben	je vier Takte.
Dieselben Dieselben	je drei Takte.
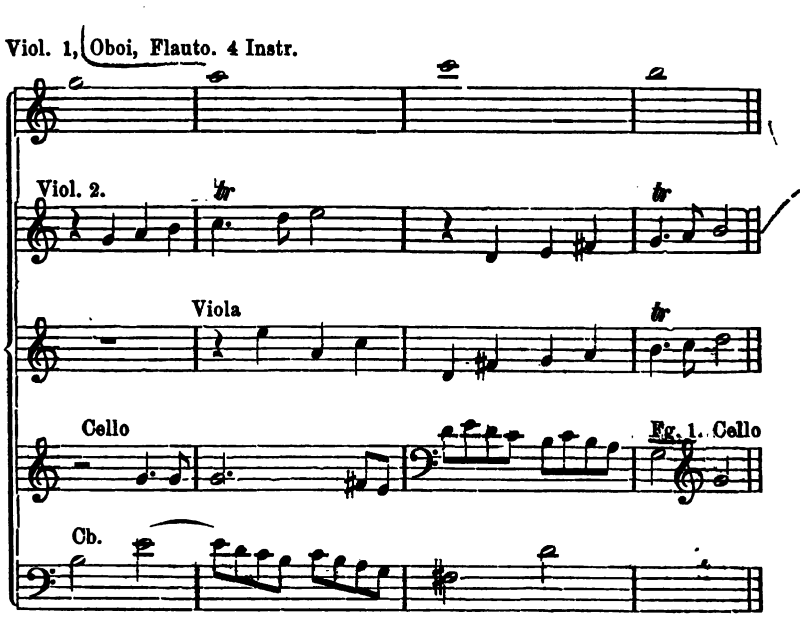
Wie der grosse Meister nun in der orchestralen Darstellung diese vier Themata auseinanderhält, zeigt das folgende Notenbeispiel:
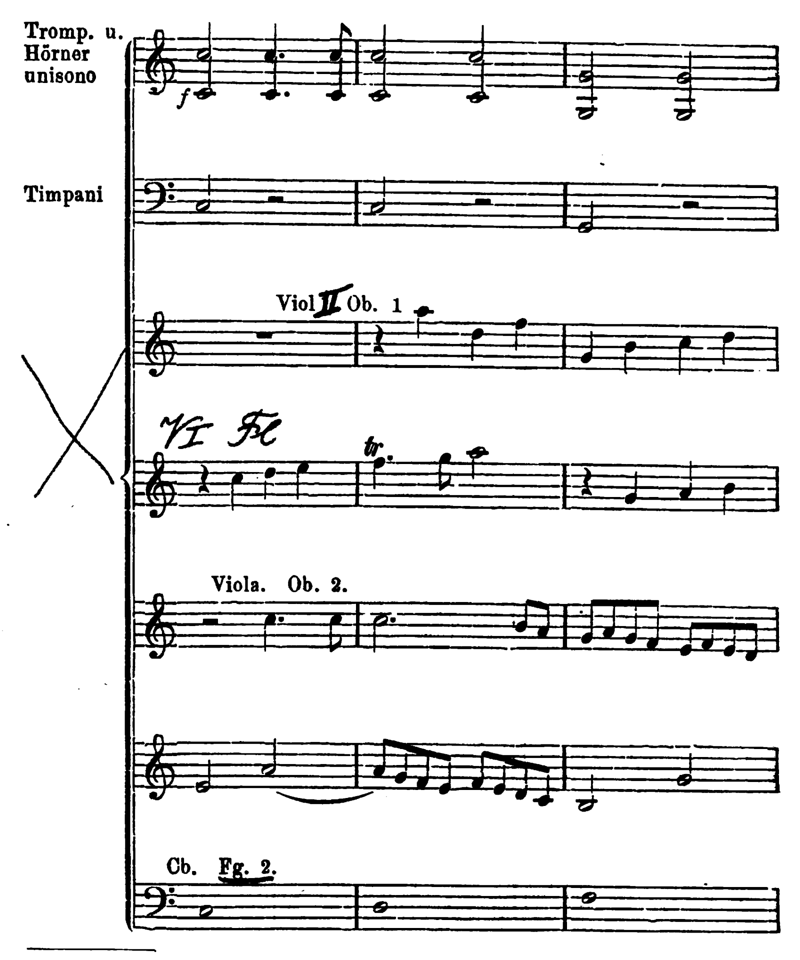
280
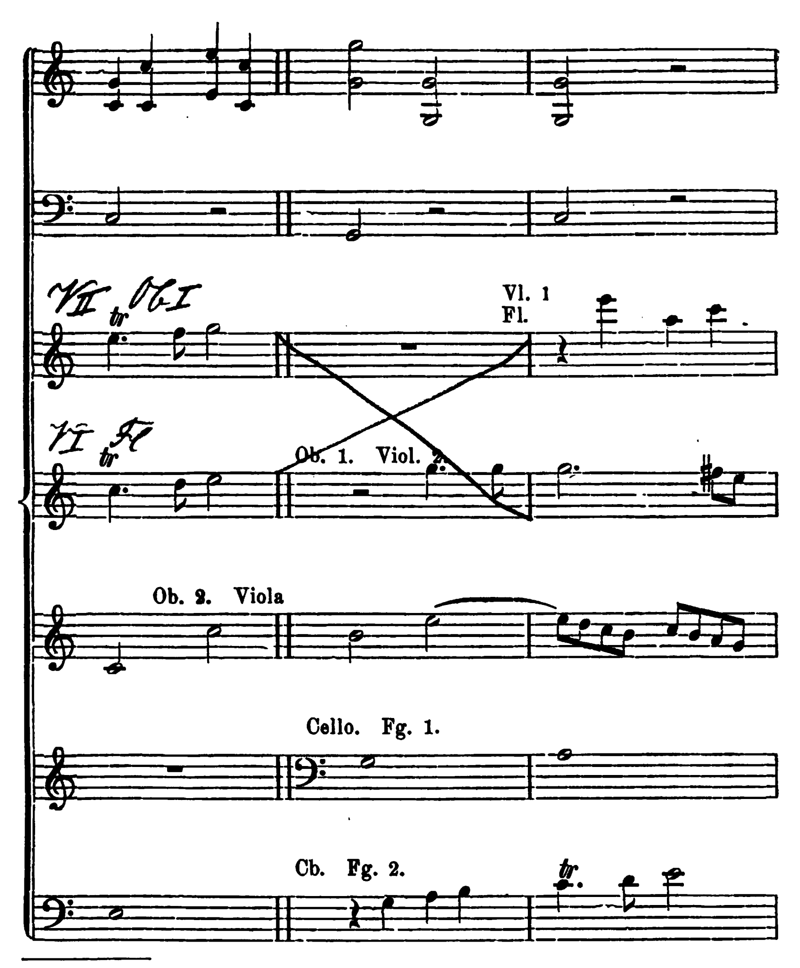





Viol. 2, (Oboi, Flauto. 4 Instr.
Viola
tr
Cello
Cb.
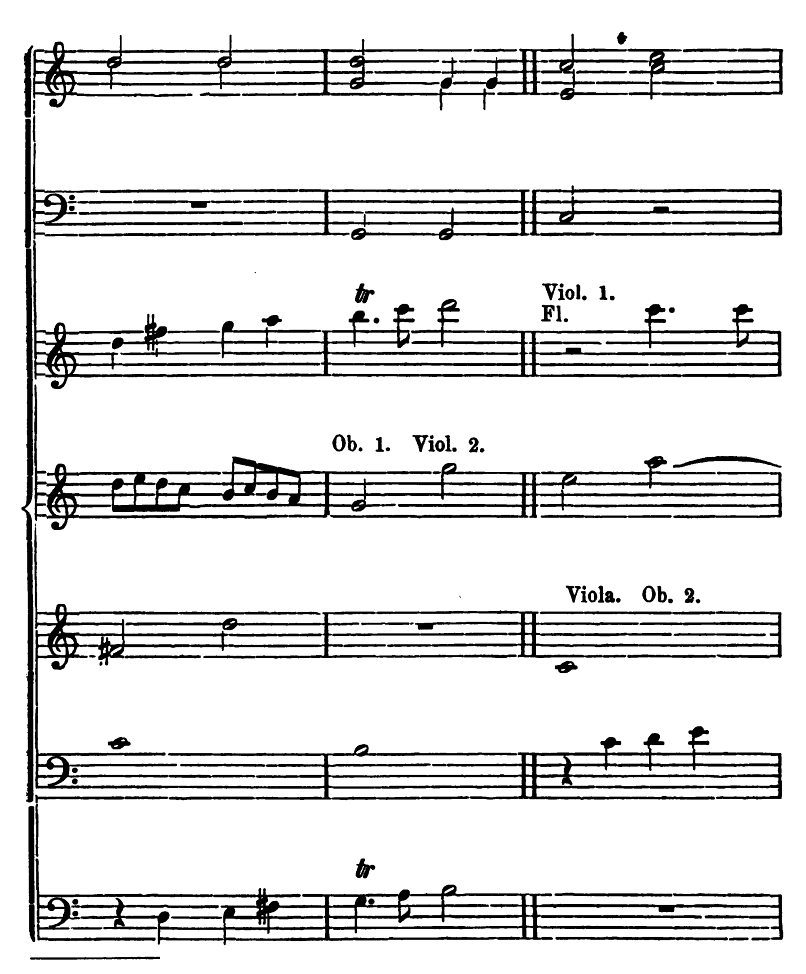

Viol. 1, (Oboi, Flauto. 4 Instr.
Viol. 2.
tr
Viola
Cello
Fg. 1. Cello
Cb.
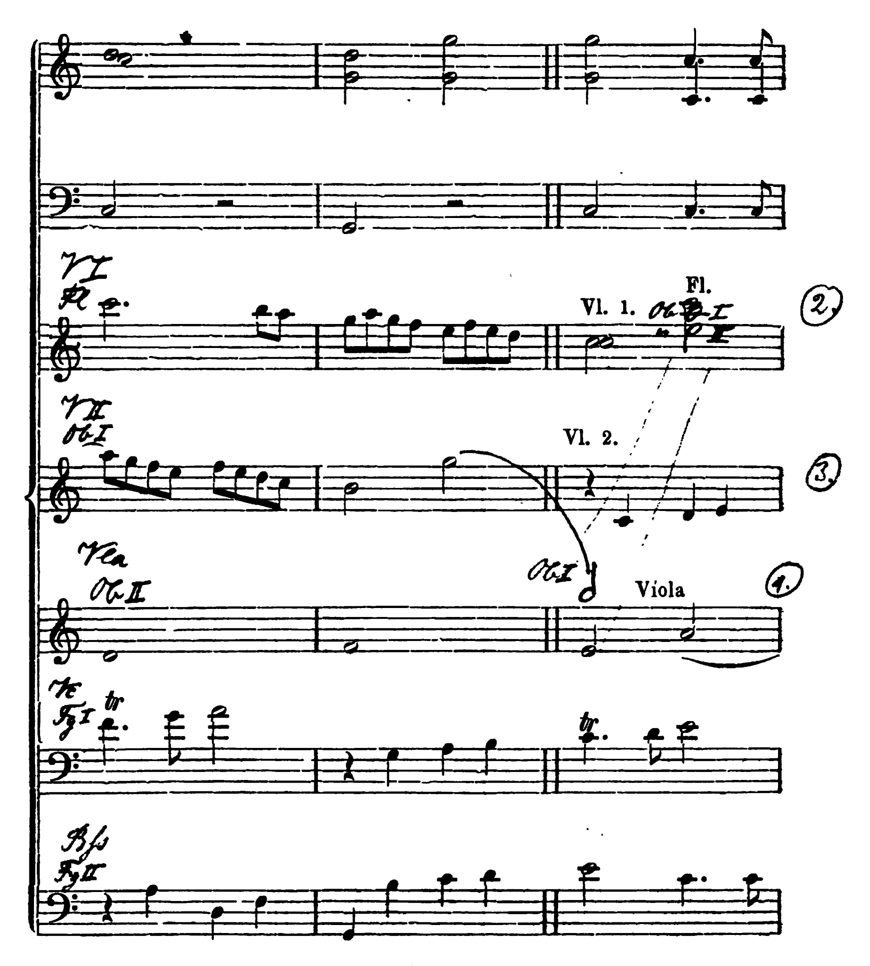


Anm. Gelegentlich möge hier, zur Ergänzung der Mittheilungen über das Orchester der Classiker § 60 –63, eine Frage berührt werden, die, obwohl häufig verhandelt, noch immer ohne Entscheidung geblieben ist. Dass viele Bläser transponirender Instrumente eine besondere Stimmung bevorzugen und, in begründetem Vertrauen auf ihre technische und musikalische Gewandtheit, alles auf diese zu übertragen geneigt sind, ist schon mehrfach erwähnt. Dass die Trompeten- und Hornstimmen der classischen Meisterwerke in Folge dessen fasst immer auf anderen als den vorgeschriebenen Instrumenten aus-



geführt werden, ist eine unbestreitbare Thatsache. Die ausübenden Künstler aber leugnen, dass durch dieses Verfahren die Klangfarbe beeinträchtigt, oder überhaupt verändert würde, und pflegen, bei angestellten Proben, ihre Meinung siegreich zu behaupten. Eines aber ist dabei bisher unberücksichtigt geblieben. Sollte nicht, wenn die höhere Stimmung den Satz der tieferen übernimmt, ein ähnlicher Klangunterschied stattfinden, wie er zwischen dem Gesange derselben Töne durch eine Sopran- oder Altstimme besteht? In obigem Beispiele (S. 289, Nr. 280, Takt 1—4) hören wir die Töne $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{f}$, $\bar{e}$,
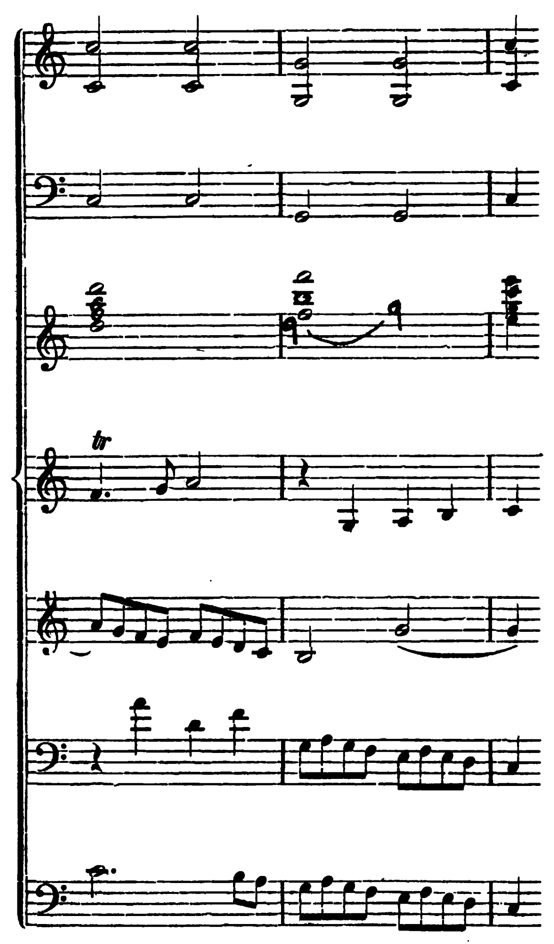


welche auf dem vorgeschriebenen C-horn hoch liegen (geschrieben: $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{e}}$,), durch Mitteltöne des F-hornes (geschrieben: $\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{h}$) vorgetragen, welches sich zum C-Horn verhält, wie etwa die Sopranstimme zur Altstimme. So zeigen diese Töne eine dem Posaunenklange verwandte Rauhigkeit. Sollten sie, auf dem C-Horn vorgetragen, nicht einen dem Klange der Trompete sich nähernden Glanz entfalten? —



Man sieht, die Octavverdoppelung bleibt hier so gut wie ganz aus dem Spiele, obgleich sie bei der Umkehrungsfähigkeit des Contrapunktes leicht zu ermöglichen war.

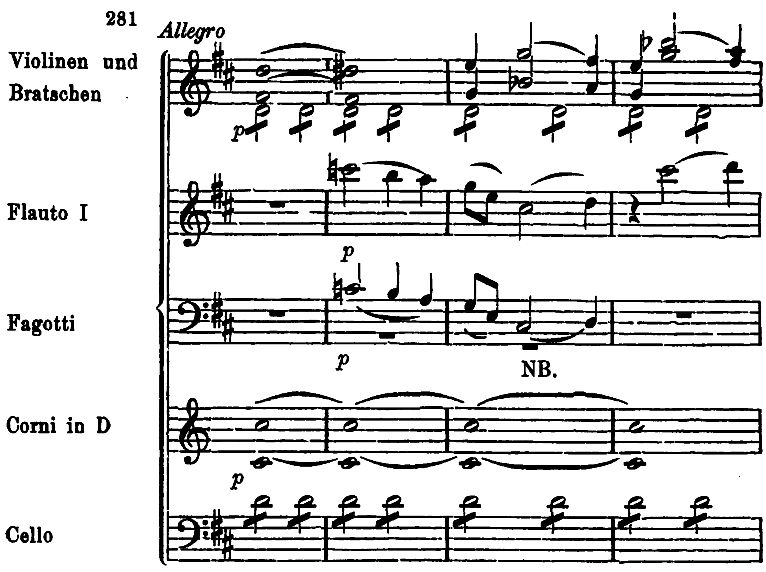
Wir geben hier noch einige Beispiele von Verdoppelungen aus Werken Mozarts. Es lässt sich nicht in allen Fällen feststellen, ob dieser Meister die Instrumente nach ihrem specifisch-aesthetischen Charakter, oder nur nach dem Bedürfniss des Contrastes in der Klangfarbe gewählt hat. Im Ganzen findet sich in den Werken Mozarts und seiner Zeitgenossen in der Instrumentation viel Typisches,
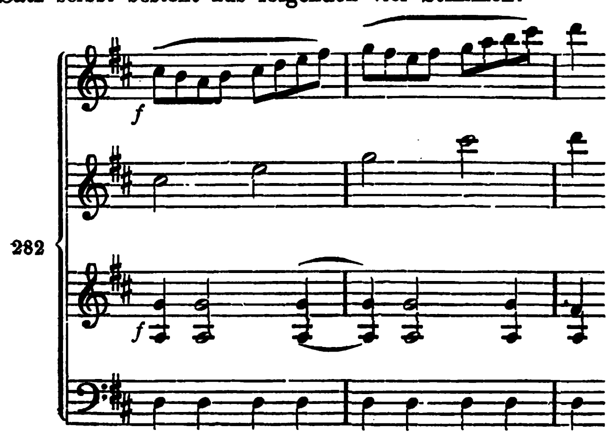


welches als selbstverständlich ohne besondere Absicht immer wieder hervortritt, grade wie in der Formbildung, welche damals kaum gleichmässig genug ausfallen konnte, und grade darin ihr Hauptverdienst hatte, dass sie jeden Inhalt aufzunehmen im Stande war. Die drei letzten Symphonien Mozarts, so sehr verschieden sie an Inhalt sind, decken sich in der Form fast Takt für Takt. Erst auf Grund dieser Normalgestaltungen in Form und Orchestersatz konnte Beethoven diese selbst zum mannigfaltig modificirbaren Ausdrucksmittel machen, zur Poesie erheben.

In dem folgenden Sätzchen aus der Don-Juan Ouverture sehen

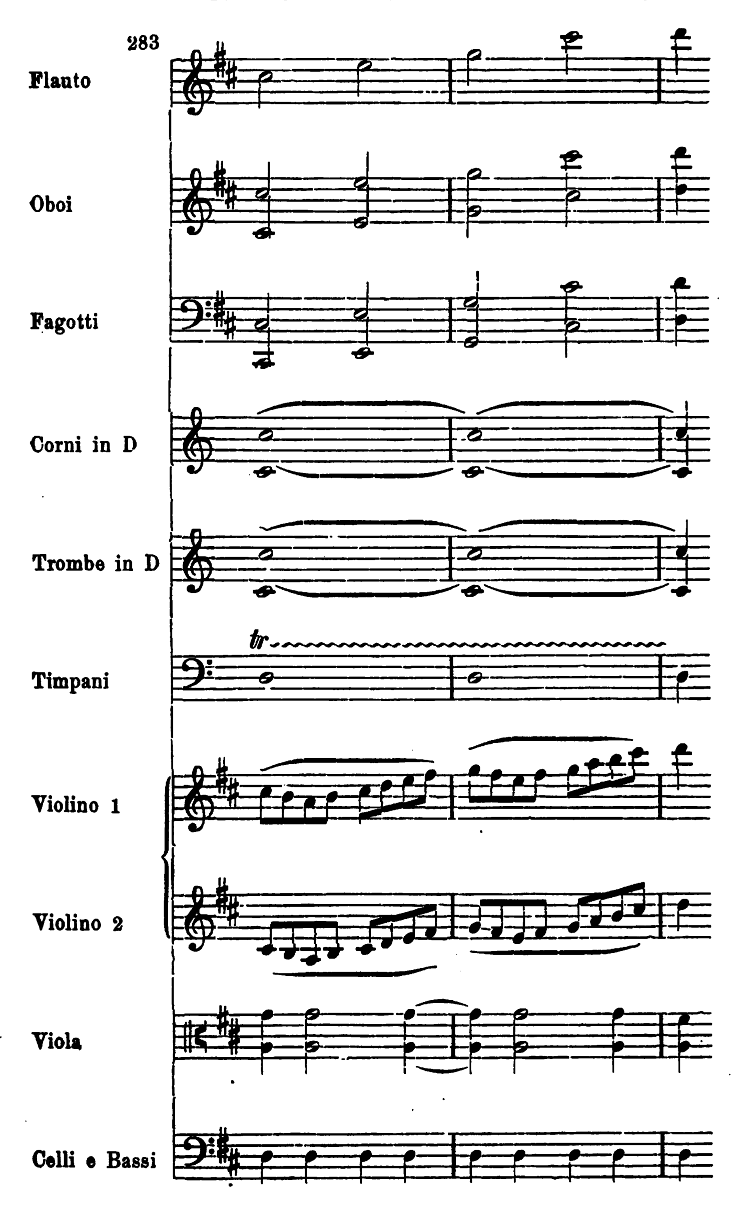
wir die Verdoppelung einer Oberstimme in der Tiefe bei NB. bis unter den Bass führen:

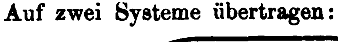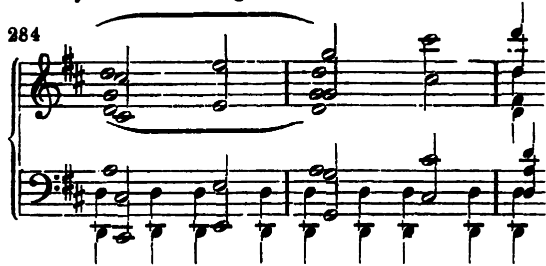


Sehr häufig finden wir den Orgelpunkt des Basses in der Höhe durch Hörner und Trompeten verdoppelt, (Vgl. Nr. 152) wodurch eine bedeutende Schärfung der Dissonanzen geschieht, besonders wenn der Dominant-Septimenaccord gegen den Orgelpunkt der Tonica tritt (Undecimenaccord). Hier ein Beispiel aus Mozarts D-moll-Concert. Der Satz selbst besteht aus folgenden vier Stimmen:



aus deren Verdoppelung sich folgender Orchestersatz ergibt:
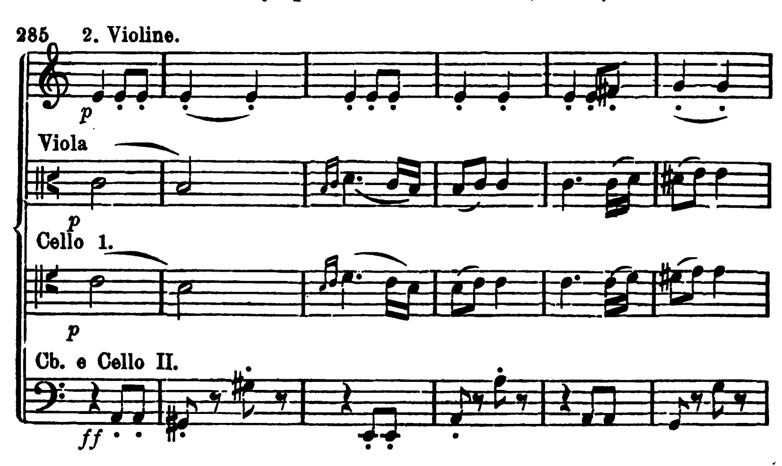



Auf zwei Systeme übertragen:
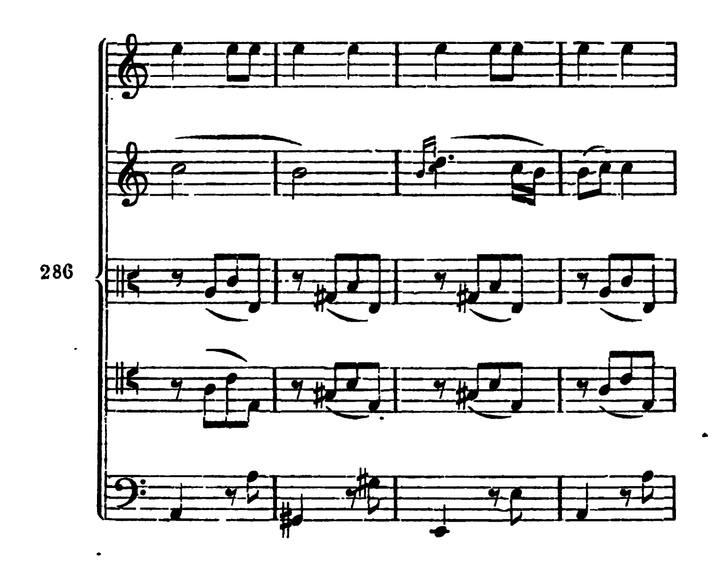


Beethoven hat, wie in der Form, so auch im Orchestersatz das Typische durch das rein Aesthetische überwunden. Daher seine Partituren, je weiter er sich entwickelt, eine um so auffallendere Verschiedenheit von den Partituren seiner grossen Vorgänger zeigen.
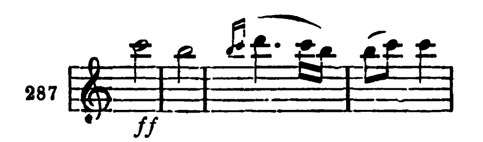
In dem unvergleichlichen Allegretto der A-dursymphonie verdoppelt Beethoven die Cellostimme durch die Bratsche im Vortrag des zweiten Themas, wenn zum erstenmal die beiden Themata zusammentreten, eine Klangfarbe, welche er auch dem herrlichen Thema des Andante der C-moll Symphonie ertheilt hat. (S. 241).



Wenn nachher die beiden Violinen die beiden Themata unter sich theilen, so verdoppelt der Meister wieder die Begleitungsfigur des Cello durch die Bratsche, vorherrschend im Einklang, wo aber die Tiefe der Bratsche nicht hinreicht, in der höheren Octave.



Nachher übernehmen sämmtliche Holzinstrumente (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotts) und die Hörner das erste Thema in vier Octaven, von der kleinen bis zur dreigestrichenen, während die erste Geige allein, allerdings in ihrer wirksamsten Lage,



gegen diese zehn Instrumente das zweite Thema behauptet. Während dessen übernimmt die zweite Violine die vorige Begleitungsfigur, Bratsche und Cello in freier Verdoppelung bilden mit dem Bass eine Triolenfigur.

In dem folgenden A-dur-Satz wird der zweistimmige Satz der Clarinetten in der Tiefe durch Fagotts verdoppelt, denen sich später in der Höhe die Flöten zugesellen, während die Oboen Füllstimmen bilden.

288

Flöten

Man bemerke wohl, dass man es hier, bei aller Vdpp., m. d. Darstellung e. äusserst zarten Satzes zu thun hat.

Oboen

Clarinetten

Fagotts
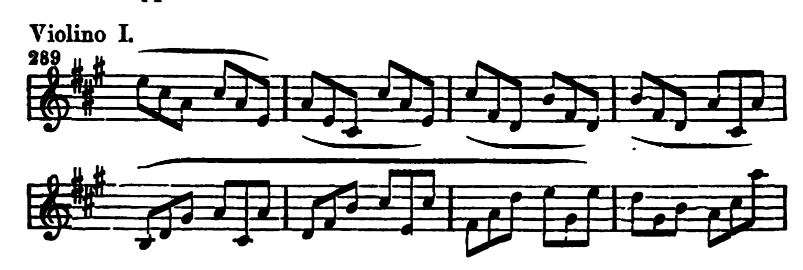
p

p
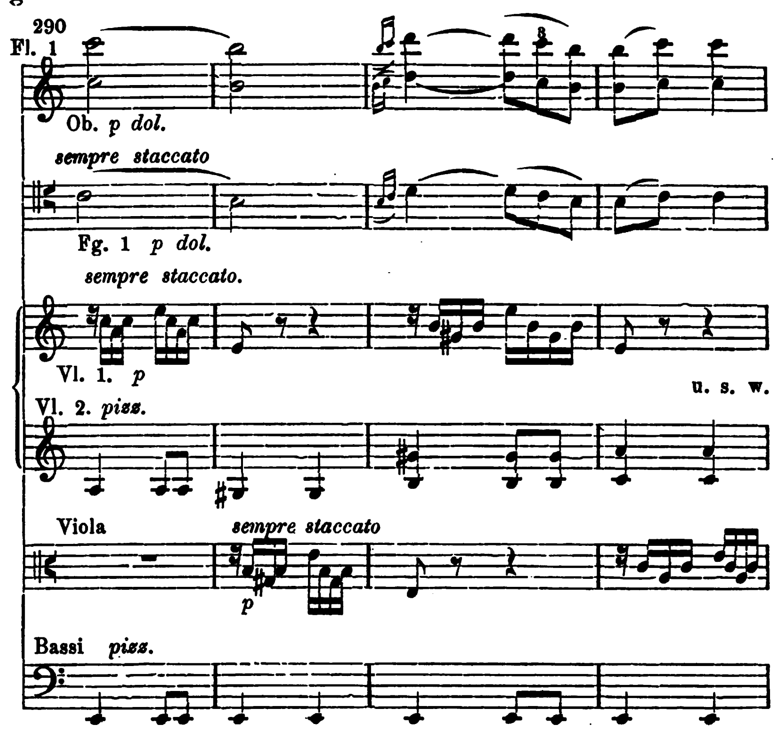
Die übrigen bei dem Satz betheiligten Instrumente sind hier übergangen. Zu beachten ist noch, dass die erste Geige in ihrer harmonischen Figuration den zweistimmigen Satz der Clarinetten ebenfalls verdoppelt.

Violino I.
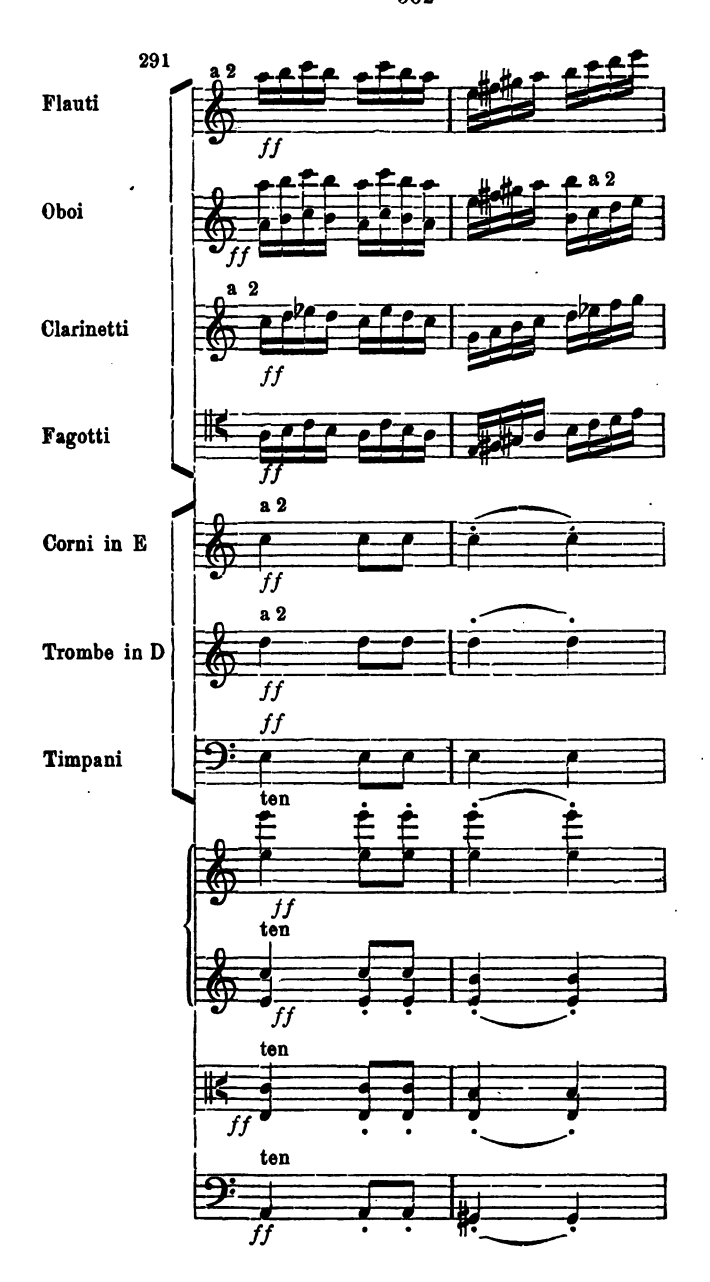
289



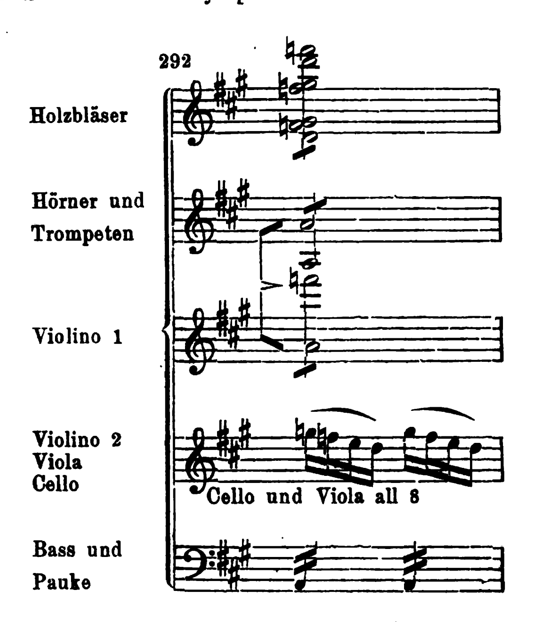
Später, nach dem Mittelsatz, übernimmt der Bass (u. Cello) das erste Thema *pizzicato*, die zweite Geige bildet dazu, ebenfalls *pizzicato*, die Harmonie, erste Geige und Bratsche abwechselnd *arco staccato* harmonische Figuration, während das zweite Thema von erster Flöte erster Oboe und erstem Fagott, in drei Octaven verdoppelt, durchgeführt wird.



Ein letztes Beispiel der Verdoppelung liefert dieser Satz, wenn ein Theil des Themas im fortissimo im harmonischen Satz vom Streichquartett, Hörnern, Trompeten und Pauken vorgetragen wird, während die sämmtlichen Holzbläser eine melodische Sechszehntelfigur in drei Octaven verdoppelt durchführen:


291
Flauti
a 2
ff
Oboi
a 2
ff
Clarinetti
a 2
ff
Fagotti
ff
Corni in E
a 2
ff
Trombe in D
a 2
ff
Timpani
ff
ten
ff
ten
ff
ten
ff
ten
ff

Orgelpunktverdoppelung. Terzdecimenaccord mit Vorhalt im letzten Satz derselben Symphonie:

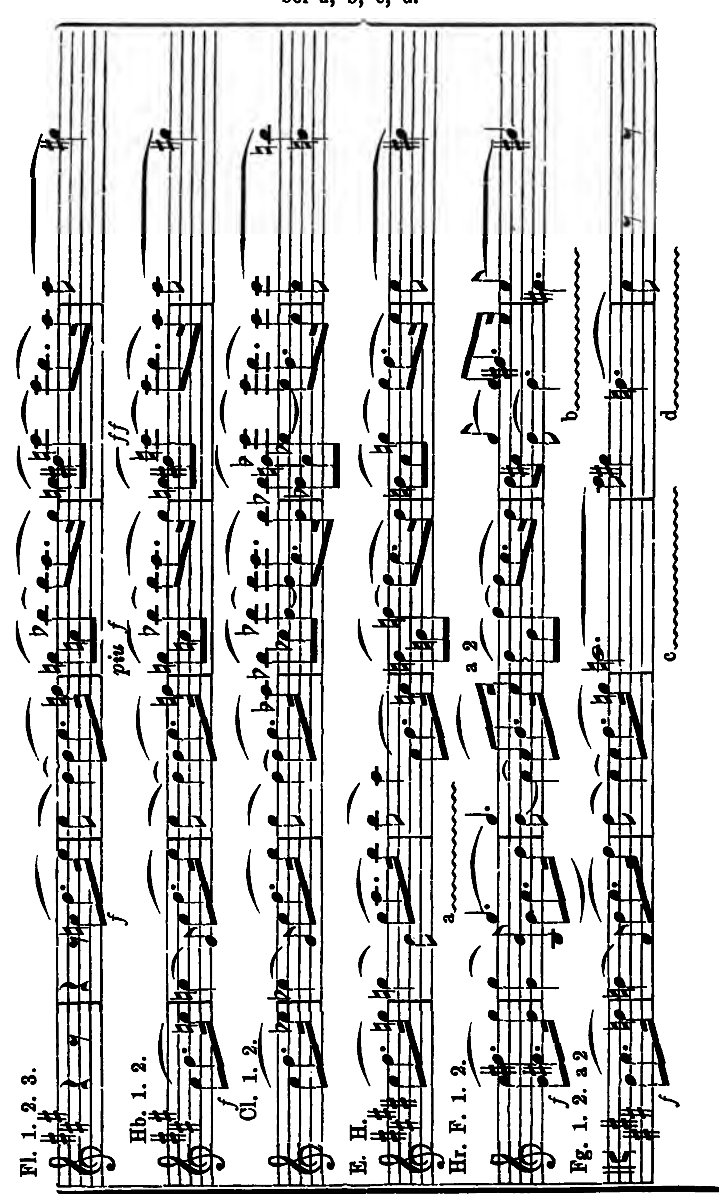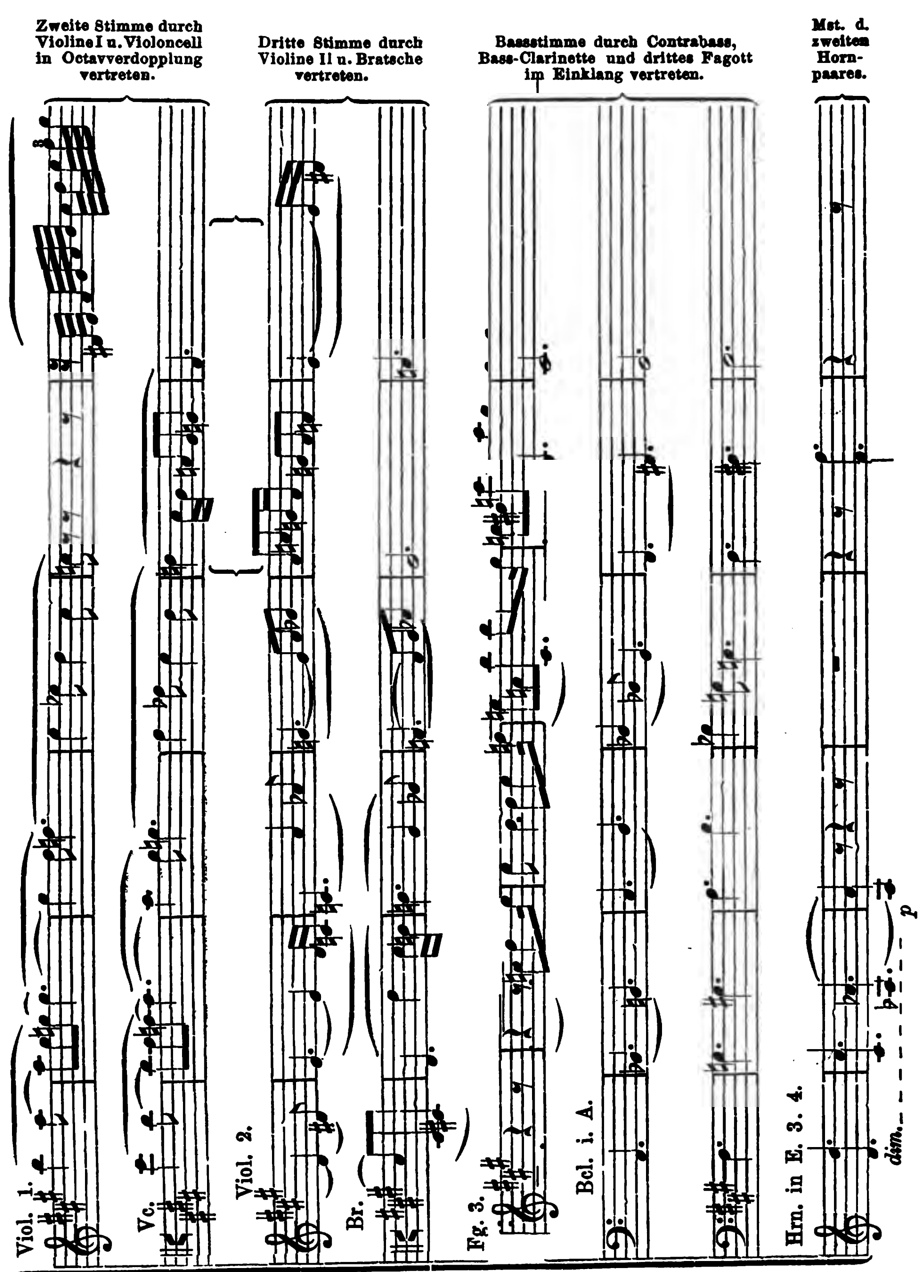


Zahlreichen ähnlichen Beispielen der Verdoppelung wird der junge Instrumental-Componist in allen Partituren dieses grössten Meisters des Orchestersatzes begegnen. Doch rathen wir, beim Partitur-Studium immer mit einer Mozart'schen (oder Haydn'schen) Partitur zu beginnen, welche die Prinzipien des Orchestersatzes in durchsichtiger Einfachheit und typischer Regelmässigkeit veranschaulichen, dann bei Beethoven (und Weber) länger zu verweilen, und sich zuletzt einen Blick auf die kunstreichen Partituren Wagners und Meyerbeers zu gestatten.

Das ganz und gar auf dem Princip thematischer Arbeit beruhende Vorspiel zu Tristan und Isolde möge uns in einem Beispiele den genialen Orchestersatz Richard Wagners vor die Augen bringen.

Hier ist, um die Verdoppelung der Stimmen zu veranschaulichen, die Partitur auseinandergerissen.

**Eine Stimme in 12 Instrumenten verdoppelt.
Kleine Abweichungen
bei a, b, c, d.**
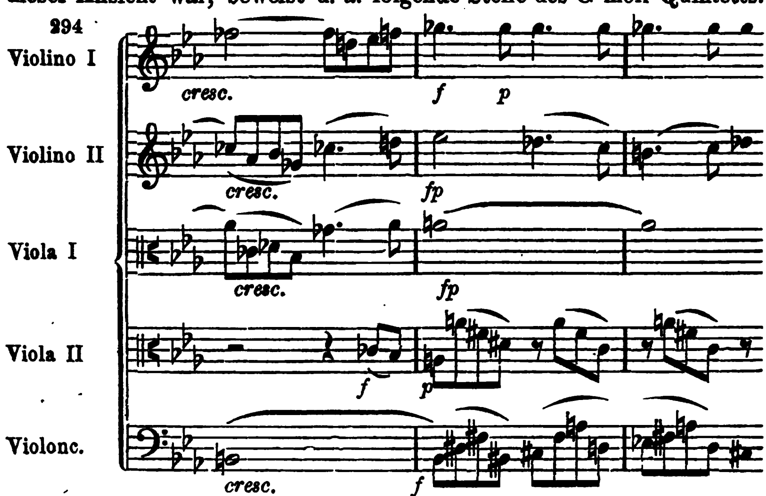



Zweite Stimme durch Violine I u. Violoncell in Octavverdopplung vertreten.
Dritte Stimme durch Violine II u. Bratsche vertreten.
Bassstimme durch Contrabass, Bass-Clarinette und drittes Fagott im Einklang vertreten.
Mst. d. zweiten Hornpaares.
Viol. 1.
Vc.
Viol. 2.
Br.
Fg. 3.
Bcl. i. A.
Hrn. in E. 3. 4.
dim.
p

Die Verdoppelung im Einklang verhält sich zur Verdoppelung in der Octave ähnlich wie die enge Harmonie zur weiten Harmonie. Die erstere ist (von dem besonderen Charakter der gewählten Instrumente hier abgesehen) schärfer, energischer, durchdringender, die zweite milder, sonorer, voller. Eine glänzende Passage verliert an Glanz, wenn man sie in der tieferen Octave durch ein weniger glänzendes Instrument oder eine weniger glänzende Lage desselben verdoppelt. (Vgl. S. 167.) Kommt es aber nicht auf Glanz sondern auf Fülle an, so empfiehlt sich die Verdoppelung in der Octave. Setzt man die noch hellere höhere Octave zu einer glänzenden Passage, so kann sie an Helligkeit nur gewinnen, an schneidender Schärfe aber verlieren.

§ 80.

Enharmonik im Orchestersatz.

Unser Tonsystem ist auch im Orchestersatz enharmonisch, d. h. auf Gleichheit des diatonischen und chromatischen Halbtons und auf der zwölfstufigen chromatischen Scala begründet. Doch beruht die Enharmonik des Orchesters nicht auf einer ein für allemal feststehenden unveränderlichen Stimmung, sondern auf dem gegenseitigen Nachgeben des musikalischen Gehörs der Zusammenspielenden. Bei den modernen Componisten, welche stark moduliren, sind die Belege hierfür äusserst zahlreich. Dass aber schon Mozart dieser Ansicht war, beweist u. a. folgende Stelle des G-moll-Quintetts.



Vereinzelte Beispiele lassen sich auch bei Bach und Gluck finden.

Die enharmonische Verwechselung kann sich auf einzelne Töne, einen oder wenige Accorde beschränken, sie kann sich aber auch über grössere Strecken, umfassende Theile von Sätzen, ja auf ganze Sätze erstrecken. Beethoven, Cis-moll-Sonate, zweiter Satz Des-dur statt Cis-dur.

§ 81.

Malerische Instrumentation.

Ursprünglich hat sich die harmonische Musik als Gesangsmusik entwickelt. Die erste Instrumentalmusik war Uebertragung von Gesangsmusik auf Instrumente. Der nächste Fortschritt der Entwickelung war die Composition für die Instrumente selbst, welche aber wie Gesangstimmen behandelt wurden. Dieser Standpunkt entwickelte sich innerhalb seiner selbst durch die vielseitige Technik und den grossen Umfang der Instrumente zu jener Höhe, die wir in den Werken Händel's und Bach's anstaunen. Die Periode Haydn-Mozart stellte für Form und Orchester der selbständigen Instrumentalmusik, mithin auch für Contrastirung und Mischung der Klangfarben die typische Grundlage fest.

Mozart ist in der Behandlung der Klangfarben innerhalb seines Stiles vollkommener Meister, aber die Klangfarbe an sich ist ihm nicht Gegenstand, sondern Mittel der Technik; grade wie Rafael's Colorit hinsichtlich seiner künstlerischen Aufgaben unantastbar vollkommen ist, aber dennoch Rafael nicht zu den Coloristen zählt. Die Klangfarbe als malerisches Moment der musikalischen Wirkung, der coloristische Stil in der Musik, tritt erst bei Beethoven mit immer zunehmender Bedeutung auf. Neben ihm erkannte Weber in der ihm eignen Richtung diese neue Aufgabe, Schubert (im Orchestersatz) nicht in gleichem Grade, unter den nächsten Nachfolgern Mendelssohn mehr, Schumann weniger. Bei Wagner überwiegt der coloristische Stil in seiner fortschreitenden Entwickelung mehr und mehr, und culminirt in den dramatischen Tongemälden der Nibelungen. Hier vereinigt sich das bewegte Bild der Bühnendarstellung mit der bewegten Malerei des Orchesters.

§ 82.

Gruppen des Orchesters.

Der materiellen Beschaffenheit und darauf beruhenden Klangverwandtschaft der Instrumente nach zerfällt das Orchester in vier Gruppen: Streichinstrumente (auch Saiten- oder Bogeninstrumentegenannt), Holzinstrumente, Blechinstrumente (auch, und zwar genauer, Messing-Instrumente genannt), Schlaginstrumente. Die Harfe gehört zu keiner dieser Gruppen, und bewahrt im Orchestersatz den Charakter eines Soloinstrumentes.

Auf Verbindung und Trennung dieser Gruppen im Ganzen wie in einzelnen Gliedern beruht der Contrast und die Mannigfaltigkeit des Orchestersatzes, die man näher als Abwechslung der Klangfarben bezeichnet.

Hinsichtlich dieser Abwechslung der Klangfarben haben sich nun im Verlaufe der Entwickelung des Orchestersatzes die Ansprüche wesentlich geändert und gesteigert. Im Allgemeinen kann man sagen, dass die älteren Meister diese Abwechslung mehr durch die Verschiedenheit der wirkenden Instrumente selbst, die neueren mehr durch die verschiedene Behandlung derselben erreichen: die älteren Meister wechseln mehr die Instrumente untereinander, die neueren mehr den Satz derselben, oder: die Aelteren wechseln die Klangfarbe, die Neueren ändern, modificiren, dieselbe. In Beethoven's Symphonien hat sich diese Entwickelung des Orchestersatzes allmählich vollzogen, die drei letzten derselben sind die Repräsentanten des Ideals eines vollkommenen Orchestersatzes. Unter denjenigen, welche diese Symphonien verstanden, ihre Prinzipien sich zu eigen gemacht, und auf die neueren Umgestaltungen der Instrumente angewendet haben, verdienen Meyerbeer und Wagner den Vorzug, von denen der erste mehr die vollendete Technik, der letztere die geniale Schöpferkraft im Orchestersatz vertritt. Beide haben sich dem musikalischen Drama gewidmet, weil hier dem Orchester neue, durch Beethoven erst angebahnte Aufgaben geblieben waren.

Unter Beethoven'schem Orchestersatz im strengsten Sinne ist immer der Orchestersatz der letzten Symphonien und der gleichzeitigen anderen Werke dieses Meisters zu verstehen.

Einige bedeutende neuere Componisten haben, entgegen den Prinzipien des Beethoven'schen Orchesters, anlehnend an die vor-Beethoven'sche Periode, den Satz des Hornquartetts im Orchester,

zur Füllung der Harmonie, in langen ausgehaltenen Tönen in ihren Partituren, oft ganzen Opern oder Oratorien, durchgeführt, dabei auch die tiefere Lage, sogar in mehrstimmigen Harmonien, bevorzugt. (S. 262) Allerdings klingt ihr Orchester dadurch immer voll; denn nichts gibt dem Orchester mehr Fülle, als die Harmonie der Hörner, aber es klingt auch dunkel, sogar dumpf, und monoton, erscheint rhythmisch gelähmt und nicht hinreichend durchgeistigt. Wenn die älteren Meister so verfuhren, so geschah es zum Theil, weil sie auf ein tonarmes Instrument in nur zwei Stimmen und auf wenig ausgezeichnete Musiker rechnen mussten. (Wie z. B. Mozart das Horn zu behandeln wusste, wenn er auf einen Virtuosen rechnen durfte, zeigt sich glänzend in seinem Quintett für 4 Bläser und Klavier, obgleich er auch hier im Gebrauche der Scala sehr zurückhaltend ist.) Im modernen Orchester verlangt das Hornquartett, nach Beethovens Vorgange, eine melodisch und rhythmisch bedeutende, mannigfaltige Behandlung, die jetzt nicht einmal mehr durch mangelnden Tongehalt beschränkt wird.

Die Herrschaft des Streichquartettes wird durch die moderne Behandlung des Orchesters nicht beeinträchtigt, weil sie auf der allseitigen Ueberlegenheit der Bogeninstrumente beruht, und schon durch die Anlage der Partitur, und die Besetzung der einzelnen Instrumente hinreichend gewährleistet ist.

In allen Mozart'schen Partituren (analog der Formenbildung dieses Meisters) finden wir das gleiche Verhältniss des Antheiles der verschiedenen Instrumentalgruppen, welches sich in Zahlen annähernd richtig so wiedergeben lässt:

Streichinstrumente	10
Holzinstrumente	8
Blech- u. Schlaginstrumente	5

In der Don-Juan-Ouvertüre z. B. gestaltet sich dieses Verhältniss so: An den 292 Takten des ganzen Allegros betheiligen sich die Streichinstrumente an 289 Takten, die Holzinstrumente an 241, die Blech- und Schlaginstrumente an 160 Takten. Auf 100 Takte kommen demnach annähernd 99 der Streichinstrumente, $82^1/_2$ der Holzbläser, 55 der Blech- und Schlaginstrumente. — Im ersten Satz der C-dur-Symphonie, der 313 Takte zählt, kommen 304 auf die Streichinstrumente, 269 auf Holz-, 175 auf Blech- und Schlag-Instrumente: auf 100 vertheilt: 97, 86, 56.

Ein ähnliches Verhältniss finden wir noch im ersten Satz der vierten (B-dur) Symphonie von Beethoven. Hier kommen von 498 Takten 486 auf das Streichquartett, 385 auf Holz-, 285 auf Blech- und Schlag-Instrumente; auf 100: 97½, 77, 57.

Ganz anders gestaltet sich das Verhältniss im ersten Satz der neunten Symphonie.

Neunte Symphonie I. 547 Takte.

Streichquartett	522 Takte, auf hundert	95.
Holzinstrumente	538 „ „ „	98.
Blech- u. Schlaginstr.	496 „ „ „	90½.

Da nun die Herrschaft des Streichquartetts auch hier keineswegs beeinträchtigt ist, so sieht man dass die Abwechselung mehr in der Behandlung als in der Anwendung liegt. Das scheinbare Uebergewicht der Holzinstrumente rührt von einigen Takten her, in denen sie allein wirken. Die hier angegebene Art des vergleichenden Partiturstudiums ergibt manches interessante Resultat, und dient zur Widerlegung manches Vorurtheils.

§ 83.

Erweiterter Umfang der Instrumente.

Nach der Höhe zu gestatten die meisten musikalischen Instrumente eine Erweiterung des Umfanges. Die Töne werden dabei dünn und spitz, oder schreiend und quikend, je nachdem man sie im *Piano* oder im *Forte* verlangt.

Mozart und Haydn schrieben, wie schon erwähnt, die Geige bis $\bar{\bar{\bar{f}}}$ höchstens $\bar{\bar{\bar{g}}}$, Beethoven schrieb sie bis $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$, Wagner (schon im Tannhäuser) bis $\bar{\bar{\bar{\bar{e}}}}$:



Man kann nach der Höhe noch zwei bis drei Stufen ermöglichen, wenn man bis an die äusserste Grenze des Griffbrettes oder ein wenig darüber hinausgeht, oder sich des künstlichen Flageoletts bedient.

Das **Violoncell** ermöglicht eine verhältnissmässig noch grössere Ausdehnung nach oben, über die zweite Octave $\bar{\bar{a}}$ der höchsten (a-) Saite hinaus.
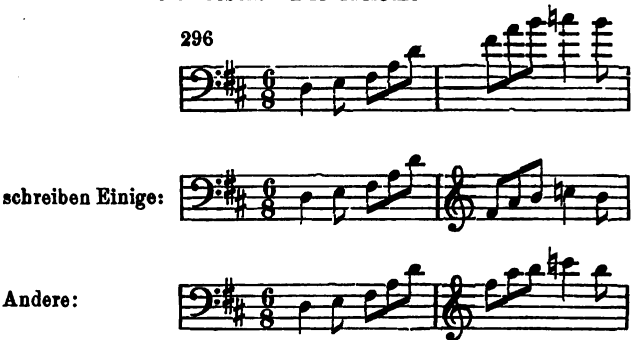
Dass im Orchester das Bedürfniss dieser Töne nur ausnahmsweise zu ganz besonderen Zwecken hervortreten kann, ergibt sich aus dem Vorhandensein gleichartiger Instrumente, welche dieselben Töne leichter und besser hervorbringen.

Anknüpfend an Seite 25, Nr. 41 und 42, ist hier über den Gebrauch der Schlüssel noch mitzutheilen, dass, wo sich alle drei (Bass-, Tenor-, und Violin-Schlüssel) finden, jeder in der ihm ursprünglich zukommenden Lage verwendet wird.
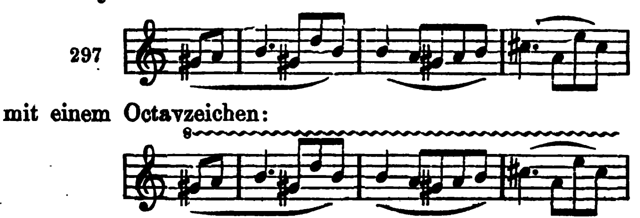


Hier wird für die immer höheren Töne ein immer höherer Schlüssel gebraucht.

Wo nur Bass und Violin-Schlüssel vorkommen, ist der Gebrauch beider schwankend, indem einige Componisten den Violinschlüssel eine Octave tiefer lesen. Die Melodie



Erstere Schreibart ist entschieden vorzuziehen, auch jetzt die allgemeinere.

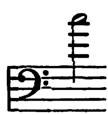
Grade unsere grössten Meister zeigen hierin wenig Consequenz, indem sie bald so, bald so verfahren. So schreibt Beethoven im A-moll-Quartett die Töne



weil er annimmt, dass sie, ohne dieses, eine Octave tiefer gelesen werden, obwohl er in demselben Satze auch den Tenorschlüssel gebraucht.

Allerdings ergibt in diesen und allen ähnlichen Fällen, dem Sachverständigen der Zusammenhang sofort das Richtige.

Der **Contrabass** wird schon von Mozart, Haydn und Beethoven bis zum $\bar{a}$ (klingt a) geschrieben, vielleicht kommt bei letzterem auch einmal $\bar{b}$ vor. Die neueren Componisten haben für den Contrabass wenig gethan, und halten ihn meist (Gründe S. 130) in der Tiefe, doch findet man gelegentlich einmal das zweigestrichene c:

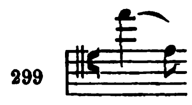


Von den meisten **Blase-Instrumenten** gilt dasselbe. Einige derselben (Trompeten und Hörner, Altposaunen) wurden in der vorklassischen Periode (Bach, Gluck), viel höher gesetzt, aber auch noch von Haydn, Mozart, Beethoven zuweilen etwas höher, als jetzt. Doch haben sie, was sie an Umfang eingebüsst, an Wohlklang und Vielseitigkeit gewonnen (S. 205).

Das **Fagott** schrieb Mozart im Orchester nicht höher als bis $\bar{a}$. Jetzt schreibt man es allgemein von Contra B bis eingestrichen b. In der Tannhäuser-Ouvertüre und im Venusberg schreibt Wagner, unter Deckung von Violoncellen, Bratschen, Clarinetten, Oboen einigemale das zweigestrichene $\bar{\bar{cis}}$:

298 

Das sich einmal in der Tannhäuser-Ouvertüre hier anschliessende zweigestrichene $\bar{\bar{e}}$

299 

ist vermuthlich Druckfehler, und findet sich in den Parallelstellen nicht.

Nach der Tiefe zu gestatten nur wenige Instrumente eine Erweiterung, doch kann man Streichinstrumente tiefer stimmen,

eine Absonderlichkeit von der Schumann im Es-durquartett für die tiefste Çello-Saite Gebrauch gemacht hat. (Dagegen benutzt Bach in einem seiner klangreizenden Concerte eine Dreiviertelgeige (Kindergeige), die in b, $\bar{f}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{g}}$ stimmt, also in D-dur spielt, während F-dur gilt.) **Hörner** und **Posaunen** haben in der Tiefe ihren (bis hierher immer ausgelassenen) Urton, und können mittelst der Ventile und Züge demselben noch einige tiefere Töne hinzufügen. Doch entbehren diese Töne der Festigkeit und Zuverlässigkeit, sind auch nur von Berlioz (unter dem Namen Pedaltöne) versuchsweise, von unseren deutschen Meistern aber nicht angewendet worden. Für den Anfänger gilt:

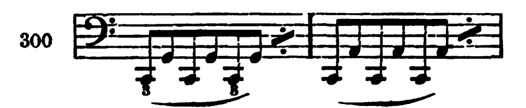
Nie dem Seltenen oder gar Seltsamen nachjagen, Schwierigkeiten der Ausführung nicht suchen, sondern vermeiden, alle Instrumente in der hier als normal bezeichneten Lage halten!

§ 84.

Harmonien als Klangkörper. Besondere Klangwirkungen.
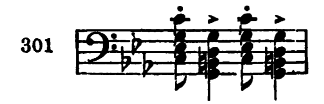
Intervalle und Accorde tragen zur Klangwirkung das Ihrige bei. Ganz besonders häufig wird die reine Quinte, besonders der tieferen Saiten des Cello, als eigenthümlicher Klangeffect benutzt, schon mit Vorliebe von Haydn, vorzugsweise wo ländliche Klänge beabsichtigt sind. Doch ist dieser Gebrauch so allgemein geworden, dass man ihn bei Componisten jedes Genre und jedes Grades der Befähigung häufig findet. Den grossartigsten und erschöpfendsten Gebrauch von dieser Klangwirkung hat Beethoven im ersten Satz der neunten Symphonie gemacht, wo sich auch die anderen Instrumente daran betheiligen. Diese Anwendung steht freilich auf einer so hohen Stufe, dass sie kaum den Vergleich mit irgend einer anderen zulässt.

Für den Klangcharakter ist es von grosser Bedeutung, ob die Intervalle eng oder weit genommen werden. Die weiten Intervalle des Violoncells im Adagio der Fidelio-Ouvertüre z. B. mit ihrem edel grossherzigen, schwermüthig sehnsuchtsvollen Klange ergreifen das empfängliche Gemüth mit dem ganzen Schauer des Erhabenen,

300 

während ein Arpeggio in engen Intervallen in derselben Lage ernst aber trocken klingen, in der höheren Octave aber zur unbedeutenden Begleitungsfigur herabsinken würde.

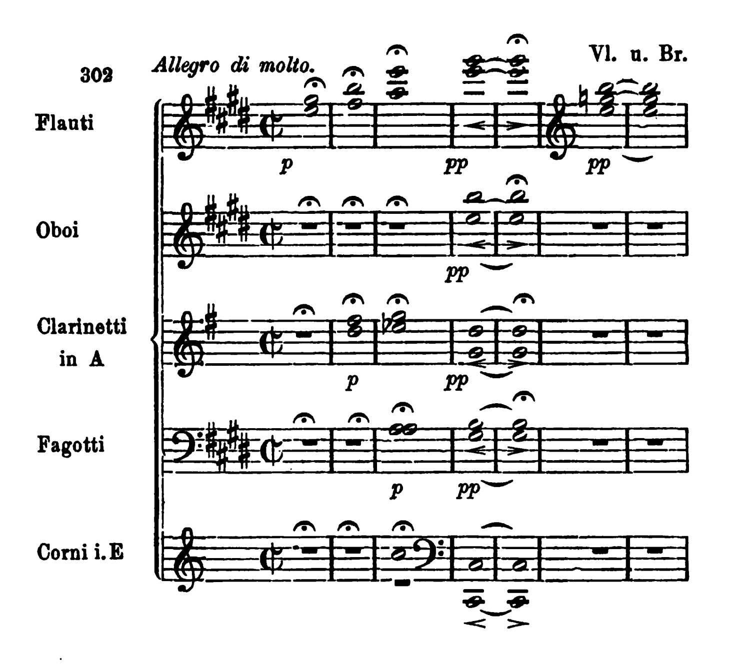
Die Natur der tiefen Töne veranlasst schon an sich die Componisten, sie in weiten Intervallen zu vereinigen, sie haben so etwas Feierliches, Sonores. Werden sie in engen Intervallen vereinigt, so bekommen sie etwas Gewaltsames; im Piano tief schwermüthiges, wie wir es in Wagners Opern zuweilen finden, besonders wenn tiefe Blase-Instrumente sich zu engen Harmonien verbinden. Kommt es aber darauf an, einem grossen Orchester gegenüber die Tiefe zu rechter Geltung zu bringen, dann hat man in den engen Harmonien der Posaunen und Tuba ein geeignetes Mittel. Dabei setzt man sich über kleine Unebenheiten der Stimmführung hinweg, wie z. B. Meyerbeer in den folgenden Accorden der Ouverture zu Struensee.

301 
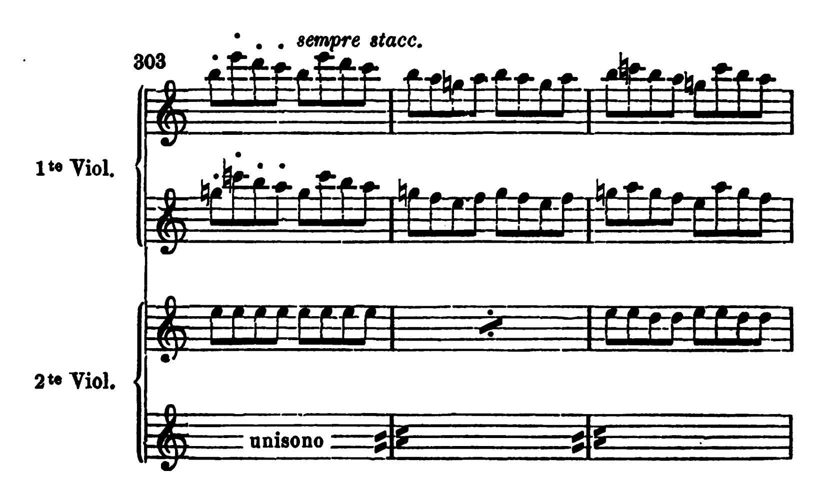
Man vergesse nicht, dass der Componist dieses Satzes einer der gelehrtesten Musiker war, und dass er in technischer Beziehung jederzeit wusste, was er that, und warum er es that, ja, dass unter den namhaften Componisten vielleicht keiner so sehr geneigt war, das Urtheil der Fachgenossen zu respectiren, wie er. Was also Meyerbeer in technischer Beziehung gemacht hat, ist als mustergültig zu betrachten.
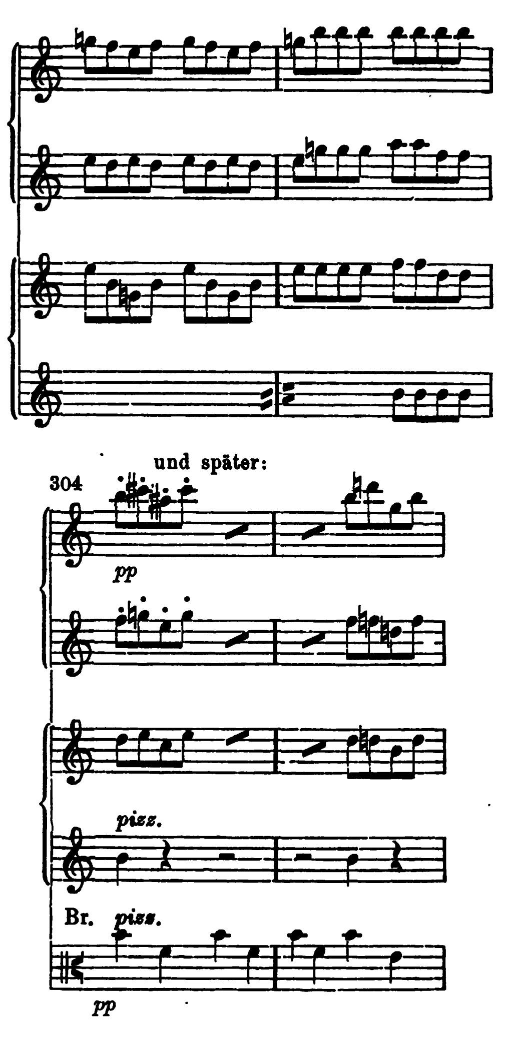
Die Art und Weise, wie die Harmonie aufgebaut wird, und welchen Antheil die einzelnen Organe des Orchesters an derselben nehmen, ist somit von grosser Bedeutung, seit Beethoven dem Orchester neue Wege eröffnet hat, und es scheint, als wenn auf diesem Gebiete noch bedeutende Leistungen bevorstehen könnten.

Die Harmonieen werden hier zu Klangkörpern, die dem Reiz der Instrumente noch ihren eignen hinzufügen. Wie wirkt z. B. der Reiz der Harmonie mit dem des Klanges der Instrumente zusammen in der Sommernachts-traumOuverture.

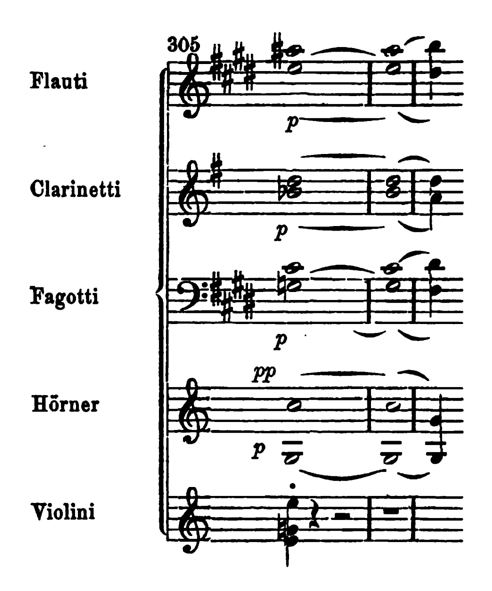


Und auf diesen bezaubernden Wechsel süsser Klänge folgt dann das Getrippel der getheilten Geigen, Elfenschritt malend, später vom *pizzicato* der Bratschen getragen, unheimlich und doch lächelnd und lockend:
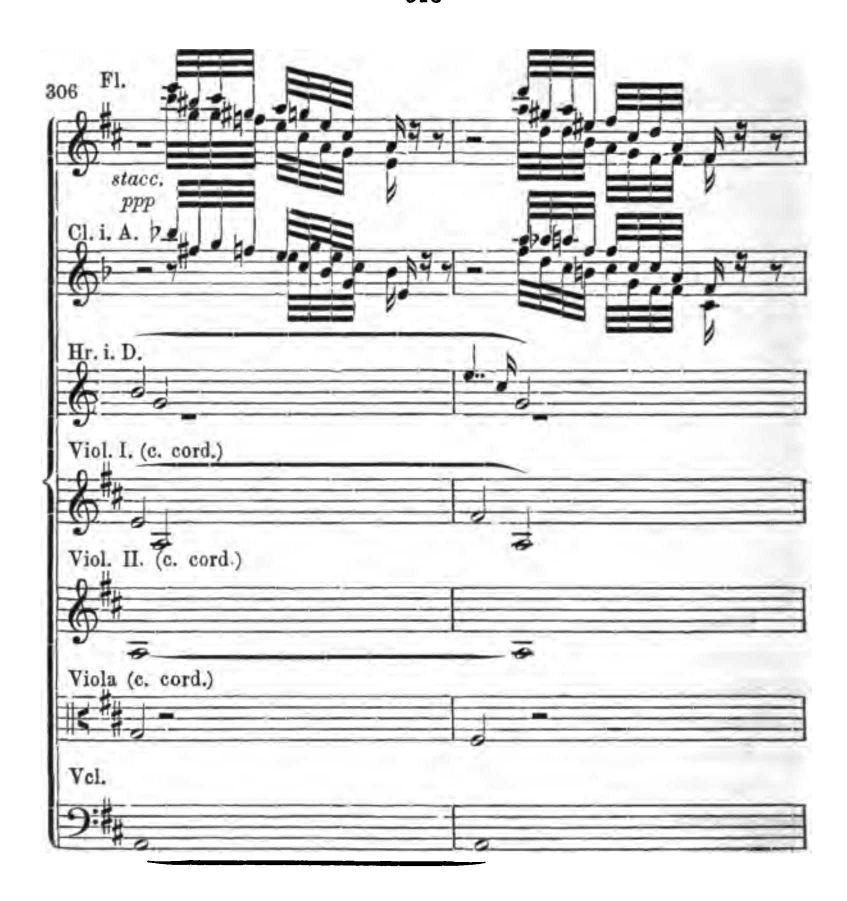




bis dann wieder mit merkwürdigem Klangeffekt über dem tiefen *H* der fremdartig frei eintretende Terzdecimenaccord erklingt.



Diesem ersten Theil der Ouvertüre, der sich vielfach wiederholt und entwickelt, steht in Bezug auf Klangwirkung der Schluss ebenbürtig zu Seite, der einen beabsichtigten Gruss und Dank an den Componisten des Oberon, den Schöpfer der musikalischen Elfenromantik, einschliesst.

Im Uebrigen bildet die Ouvertüre ein durchaus vollkommenes, abgerundetes und klares Musikstück, der Phantasie einer bedeutend angelegten und hochgebildeten musikalischen Künstlerindividualität entsprungen, aber hinsichtlich der Originalität in der Behandlung des Orchesters dem ersten Theil und seiner Entwicklung nicht völlig gewachsen.
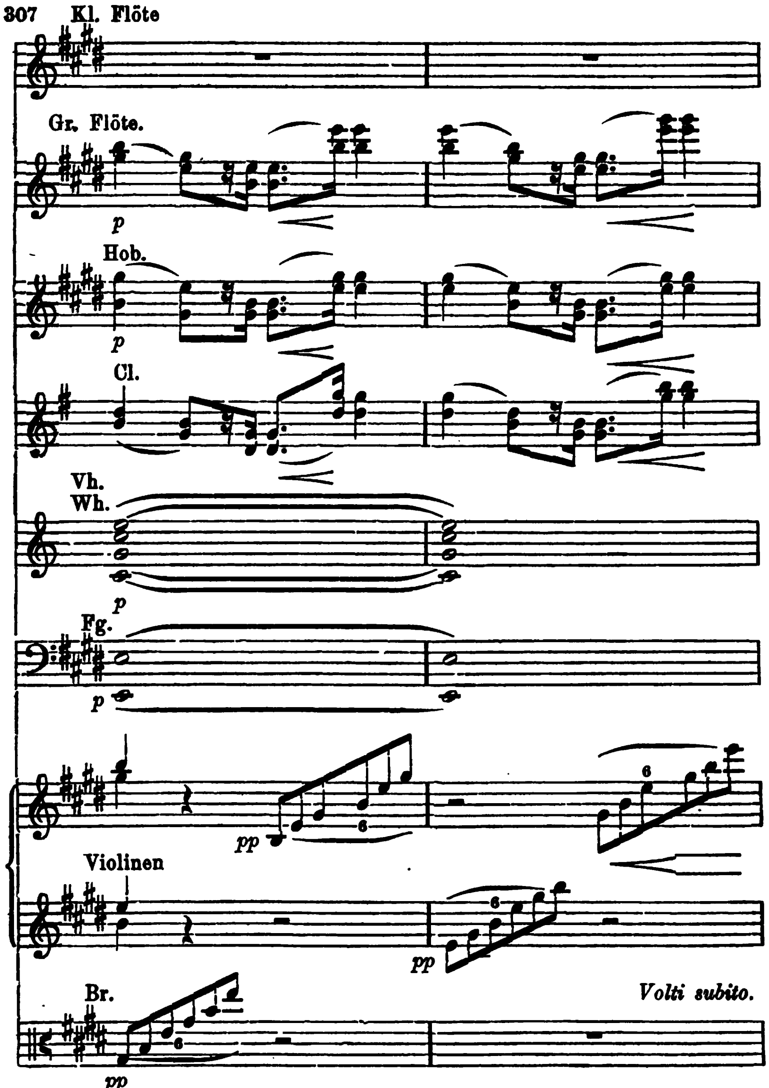
Das Adagio der Oberon-Ouvertüre ist von Anfang bis Ende eine Folge der wunderbarsten Klangeffekte, wie sie, trotz Beethoven, bis dahin noch kein sterbliches Ohr vernommen hatte. Zuerst der Ruf des Oberonhornes, unterbrochen von jenen süssen Zauberklängen des Streichquartetts, dann die hinabhuschenden Flöten und Clarinetten:
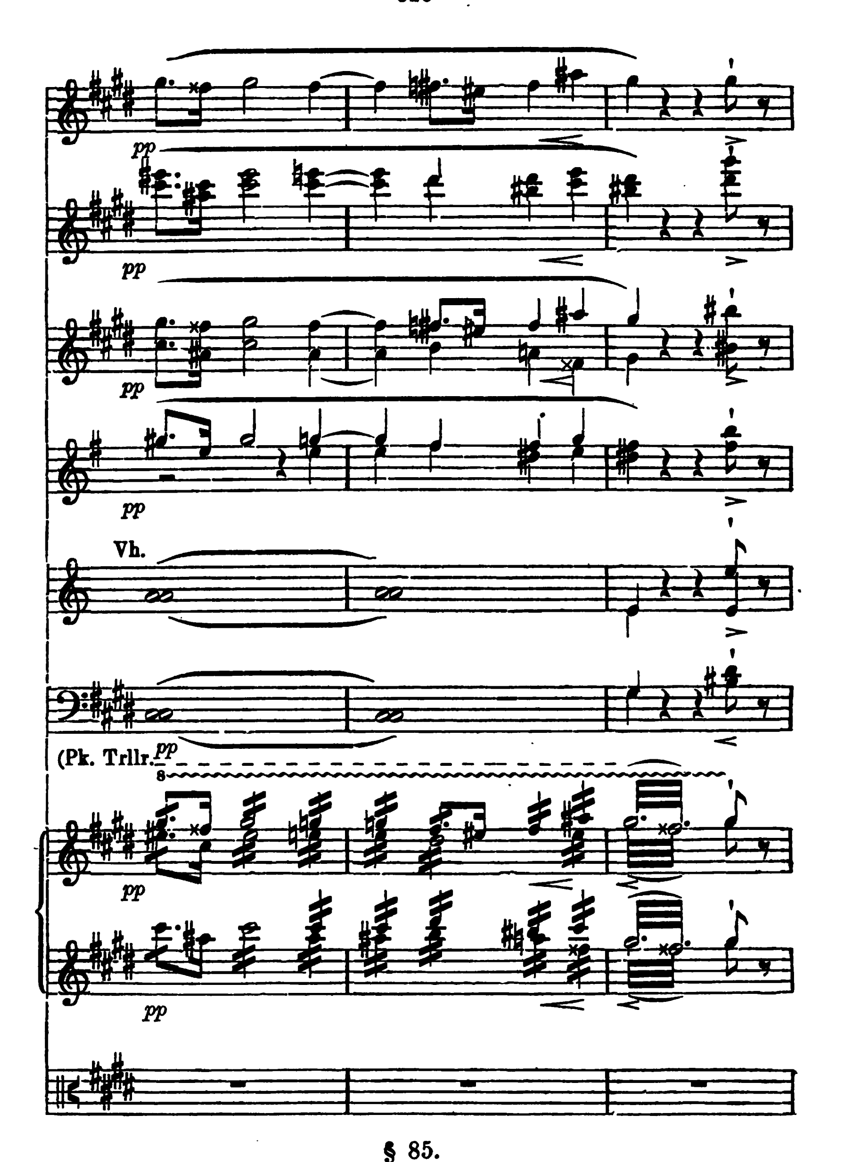


die *Pianissimo's* der Blechinstrumente, die elegische Wendung des Violoncells, begleitet von den tiefen Clarinetten, kurz, bis zum *ff*-Schlag des ganzen Orchesters, die reinste Wonne der Klangschwelgerei, ohne jemals in die so naheliegende Vernachlässigung des musikalischen Princips der Bewegung zu verfallen, welche man bei neueren Componisten oft genug findet.

Ein Kunstwerk der Klangschönheit wieder ganz anderer Art ist das schon angeführte Lohengrinvorspiel.

Die originellen und berauschenden Klänge, mit denen Wagner in der Tannhäuser-Ouvertüre den Sinnentaumel schildert, haben unsere Kunst mit ganz neuen harmonischen und Instrumental-Combinationen bereichert:



Aehnliche Beispiele, in denen sich harmonische und Klangreize zu gemeinsamer Wirkung vereinigen, und eine tiefinnere Verwandtschaft zeigen, finden sich, besonders seit Beethoven, in allen bedeutenden Instrumental-Compositionen, und mögen, ausser bei diesem, besonders bei Weber, Mendelssohn und Wagner studiert werden.



§ 85.

Das Solo im Orchestersatz.

Man findet oft in Partituren die Bezeichnung Solo bei einem Instrumente, welches nur einfach besetzt ist, also garnicht anders als *solo* spielen kann. Die Absicht dabei ist, den Spieler des Instrumentes
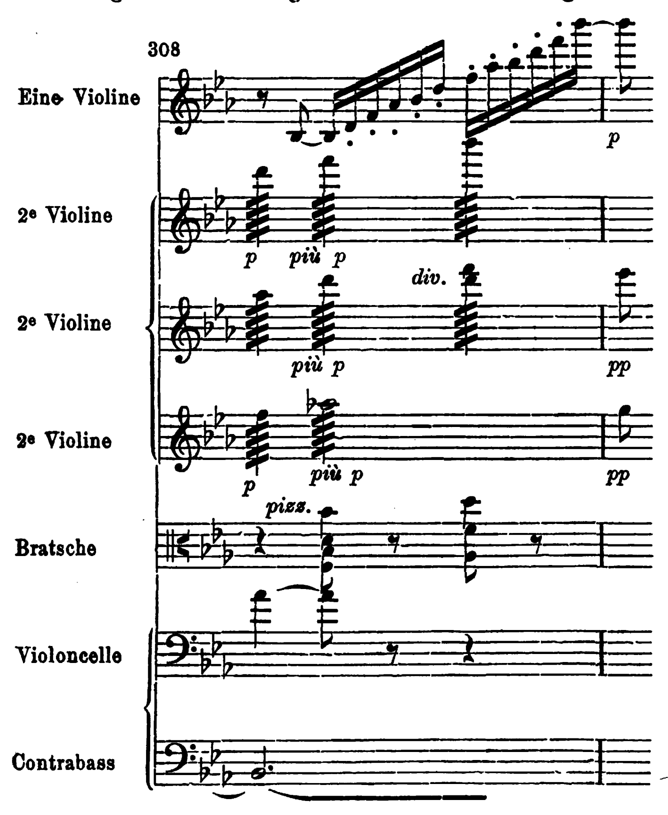
wissen zu lassen, dass die so bezeichnete Stelle die Bedeutung eines Solosatzes hat, als solcher von den Hörenden vernommen wird, und desshalb mit besonderer Sorgfalt auszuführen ist.

Bei mehrfach besetzten Instrumenten setzt man noch *uno*, *una*, *un'*, z. B. *uno Violoncello Solo*, Wagner: *ein Violoncell*, wenn man will, dass ein einzelnes Instrument spiele. Wird ein Soloinstrument durch eine ganze Composition oder einen Satz durchgeführt, so nennt man es auch „*prinzipale*", „obligato", im Gegensatz zu „ripieno", welches ein begleitendes, füllendes Instrument bezeichnet.

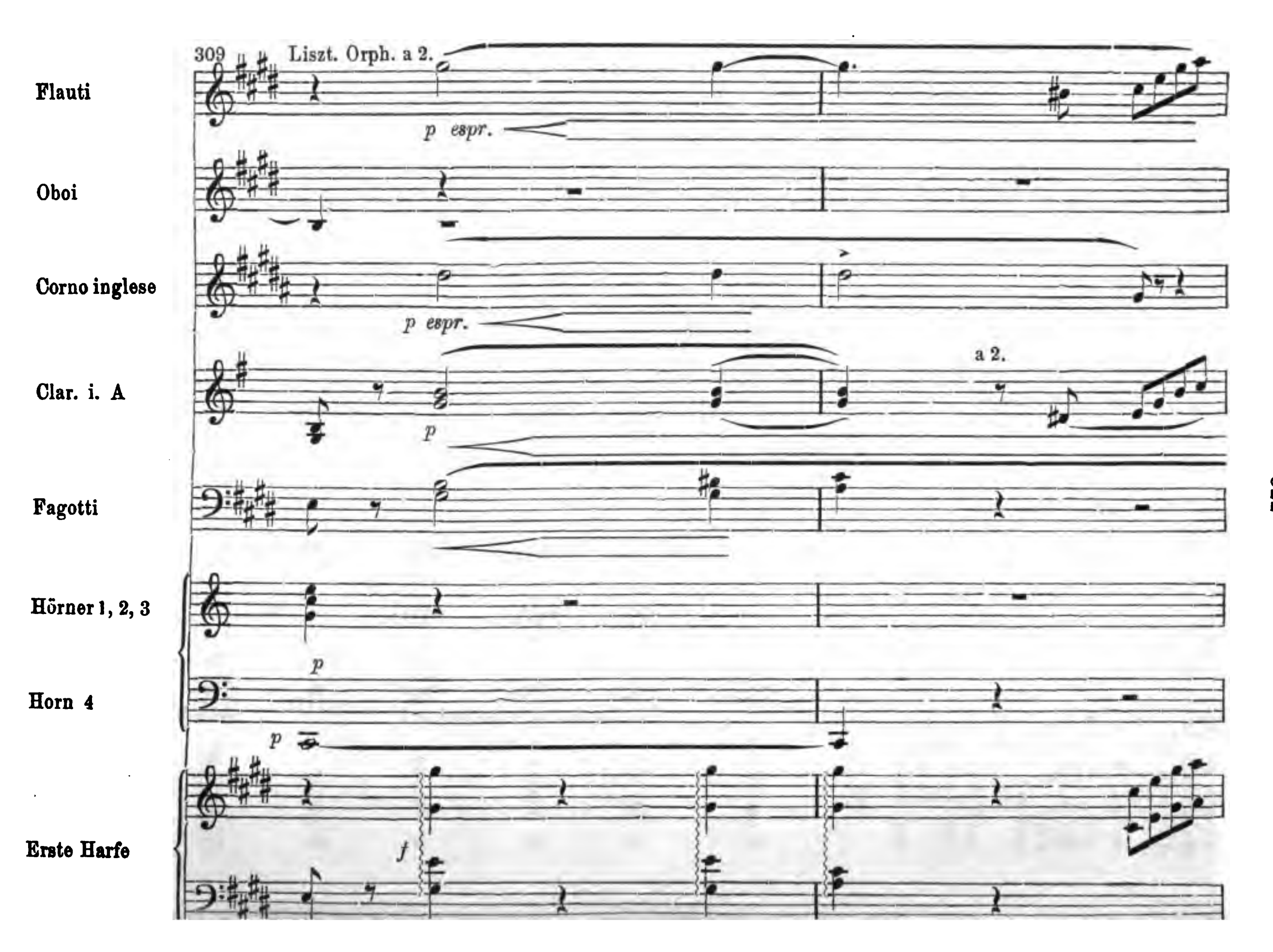
Das Soloinstrument wird im Orchester durch den Concertmeister vertreten, bei welchem eine ausgezeichnete Technik und höhere musikalische Bildung vorausgesetzt wird.
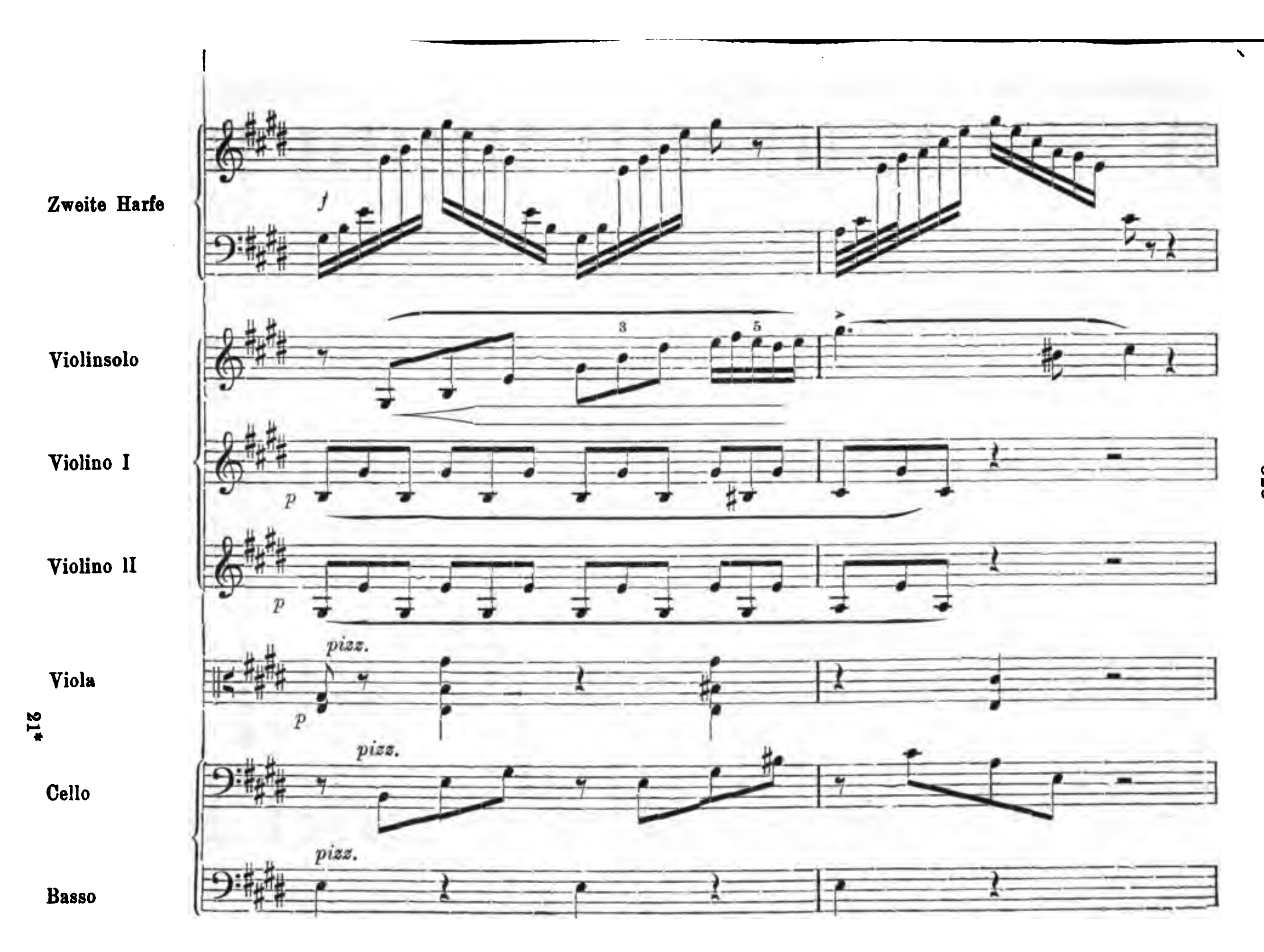
Des **Violinsolos** bedient sich Beethoven z. B. im „Benedictus" der D-dur-Messe, Wagner häufig mitten im Orchestersatz:

Wagner: Venusberg. Blaseinstrumente ausgelassen —



Liszt in seinen symphonischen Dichtungen:


309
Liszt. Orph. a 2.
Flauti
p espr.
Oboi
Corno inglese
p espr.
Clar. i. A
p
a 2.
Fagotti
Hörner 1, 2, 3
p
Horn 4
p
Erste Harfe
f


Zweite Harfe
Violinsolo
Violino I
Violino II
Viola
Cello
Basso
f
3
5
p
p
pizz.
p
pizz.
pizz.

In der modernen Oper begegnet uns das Violinsolo häufig, so im Duett der „lustigen Weiber“ von Nicolai, im „Nachtlager von Granada“ von Kreutzer, in der „Regimentstochter“ von Donizetti, „Faust“ von Gounod und anderwärts.

Die Bratsche hat Weber im Freischütz als Soloinstrument hervortreten lassen (vgl. S. 237), Wagner und Liszt benutzen sie gelegentlich auf diese Art. Im Ganzen eignet sie sich weniger zum Solo, weil sie in ihren guten Eigenschaften durch die Violine einerseits und das Cello andrerseits übertroffen wird.

Die Viola d'amore, Liebesgeige, hat Meyerbeer in den Hugenotten als Soloinstrument zur Geltung gebracht, ohne jedoch das Orchester dadurch nachhaltig zu bereichern.

Desto häufiger finden wir das Solo des **Violoncells** im Orchester, besonders der grossen Oper. Von der humoristischen Seite erfasste Mozart dasselbe im Don Juan, wo es die Arie der Zerline: „Schmäle, tobe“ begleitet. (S. 241)

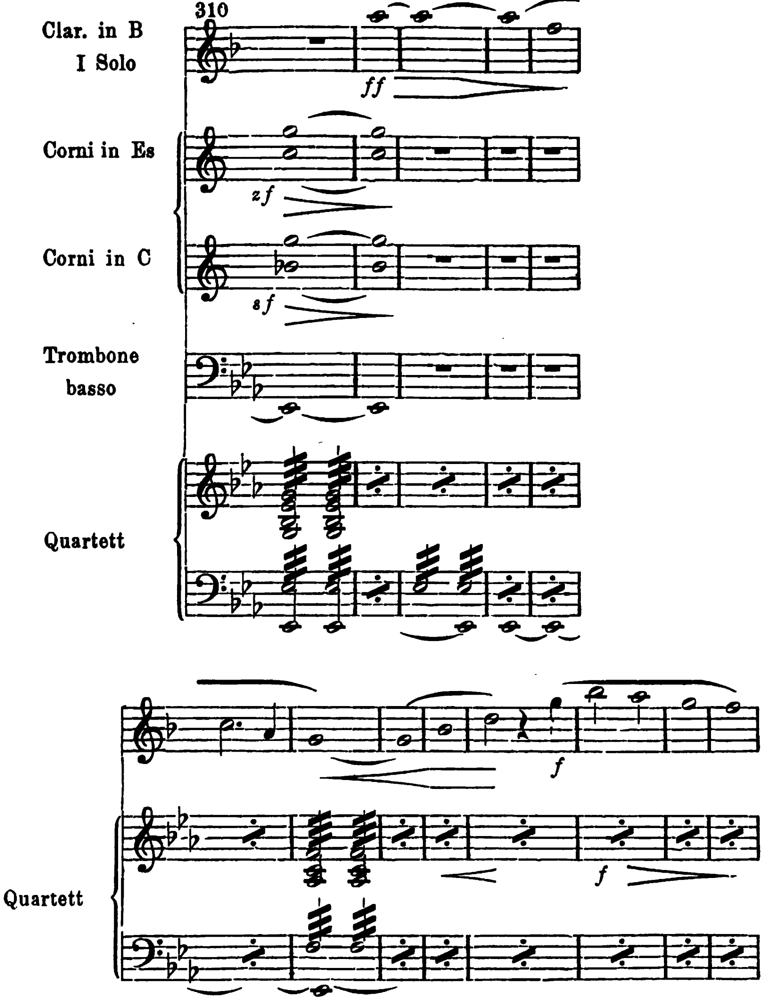
Mendelssohn hat das Violoncellsolo in der Tenorarie: Sei getreu im Paulus angewendet, Seb. Bach zu der beliebten Arie: Mein freudiges Herze. Die neueren Componisten lieben mehr die Cantilene als die Passage des Violoncells, und kehren am liebsten den sinnlich üppigen Charakter desselben heraus. Beispiele sind sehr zahlreich und hinreichend verbreitet.

Flötensoli von hinreissender Schönheit von Seb. Bach haben wir schon Nr. 238 und Nr. 239 kennen gelernt. Bach zeigt einen so tiefen Einblick in die Technik und den aesthetischen Charakter der Instrumente, dass man fast glauben möchte, er habe sie alle selbst gespielt. Die Prinzipien der Instrumentation haben sich freilich seit seiner Zeit sehr geändert, aber in dem Verständniss des Einzelinstrumentes ist Seb. Bach keineswegs übertroffen worden. Mozart's Zauberflöte ist ebenfalls schon angeführt. Berühmt ist das Flötensolo, welches dem zweiten Act der Hugenotten vorangeht.

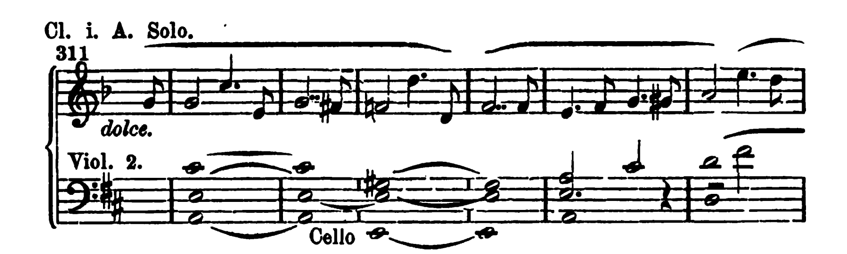
Als **Oboesolo** sei hier dasjenige genannt, welches die Arie des Florestan in Beethoven's Fidelio, und dasjenige, welches die Arie: „O lass mich tiefgebeugte weinen“ in Gluck's Iphigenie auf Tauris begleitet.

Der **Clarinette** hat Weber hervorragende Solostellen gegeben, auch sonst durch dieses Instrument reizvolle, durchaus originelle, vor ihm unbekannte Klangwirkungen gewonnen, wovon schon das oben
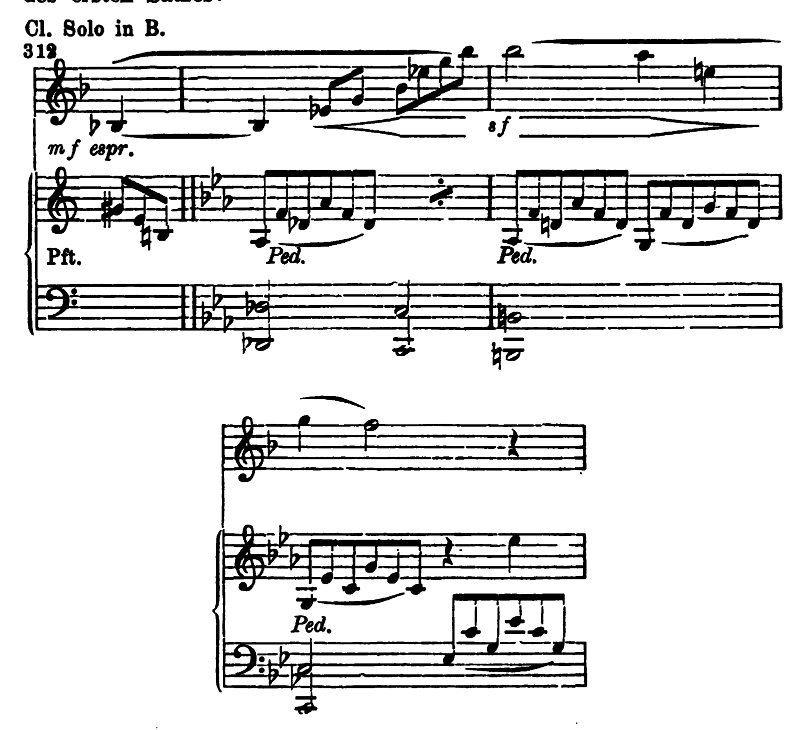
mitgetheilte Adagio der Oberon-Ouvertüre Zeugniss ablegt. Berühmt ist das Clarinettsolo in der Freischütz-Ouvertüre:



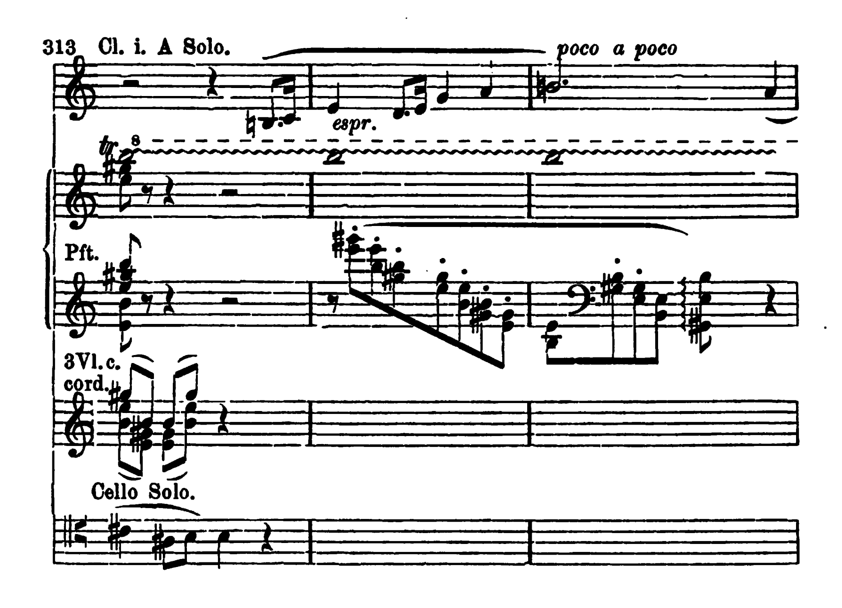
das im Allegro der Oberon-Ouvertüre, beide ganz dem Charakter dieses vielseitigen Instrumentes entsprechend, und **hier** vorzugsweise an der Stelle, weil sie in reinem Orchestersatz auftreten, wenn dieser auch Gesangsmotiven der Oper entlehnt ist.

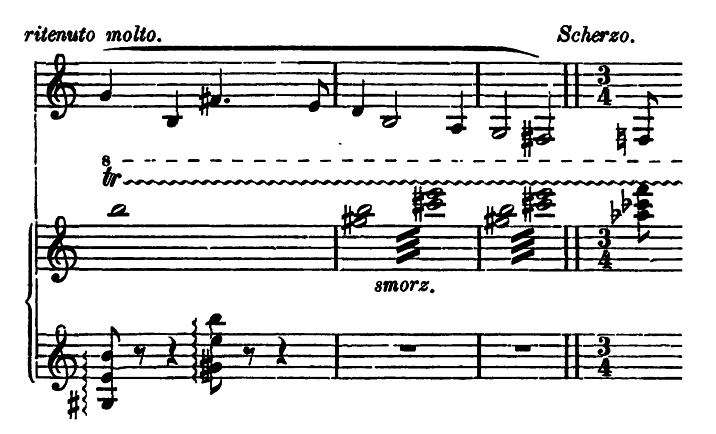


Reizvolle Anwendung findet das Clarinettsolo auch in dem inhaltreichen Esdur-Concert von Liszt in folgender einfach schönen Stelle des ersten Satzes:
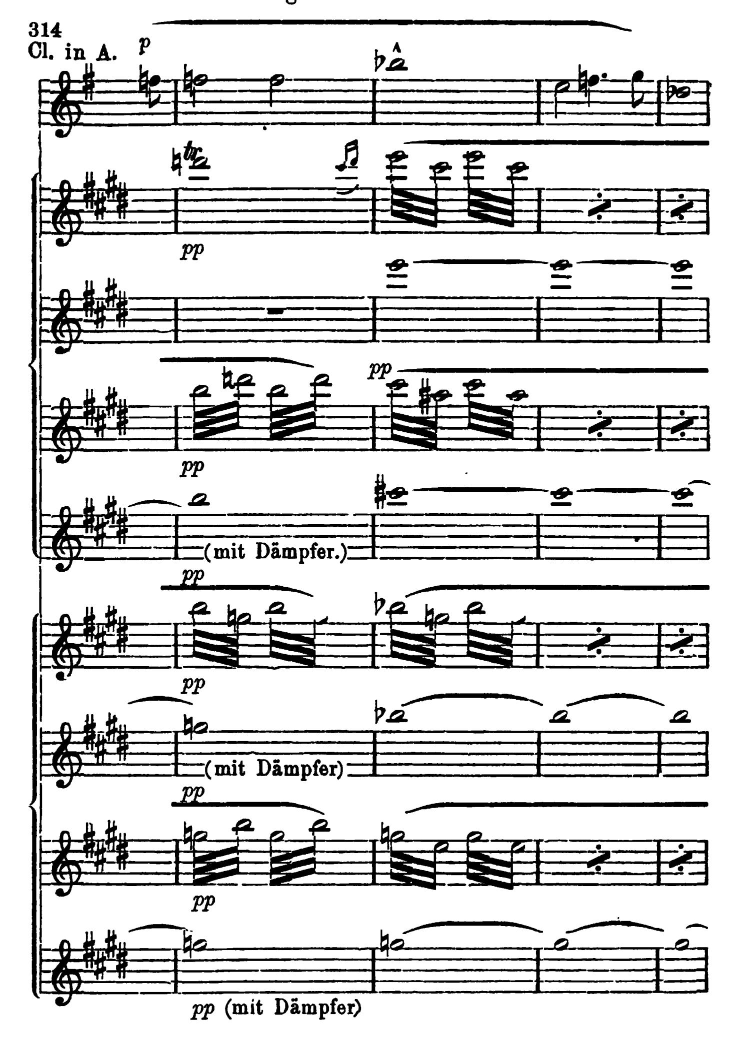


und dem Schluss des Adagio, wo dieses, nach einem bezaubernd klingenden Satz verschiedener Solo-Instrumente, durch die tiefliegende Clarinette in das Scherzo hinübergeleitet wird:


313 Cl. i. A Solo.
poco a poco
espr.
tr
8
Pft.
3Vl. c. cord.
Cello Solo.


ritenuto molto.
Scherzo.
8
tr
smorz.

In der Tannhäuser-Ouvertüre verbindet sich das Solo der Clarinette mit den in acht Stimmen getheilten Violinen.



Der Verwendung des **Fagotts** als Solo-Instrument ist schon S. 261 gedacht. Mozart lässt es bekanntlich im Tuba mirum des Requiem das Solo der Posaune fortsetzen (Nr. 130), allerdings eines Instrumentes von sehr heterogener Klangfarbe.

Hornsoli finden sich ausserordentlich häufig. Der ganz besondere Wohlklang dieses Instrumentes, in jeder Nüance des Vortrages Kraft, Fülle, Weichheit und Zartheit vereinigend, hat es zum auserlesenen Liebling des Publikums und der Tonsetzer gemacht.

Auch die **Trompete**, das Cornet a Pistons und die **Tenorposaune** haben gelegentliche Anwendung als Soloinstrumente im Orchester gefunden. Von Solocompositionen für dieselben ist hier natürlich nicht die Rede.
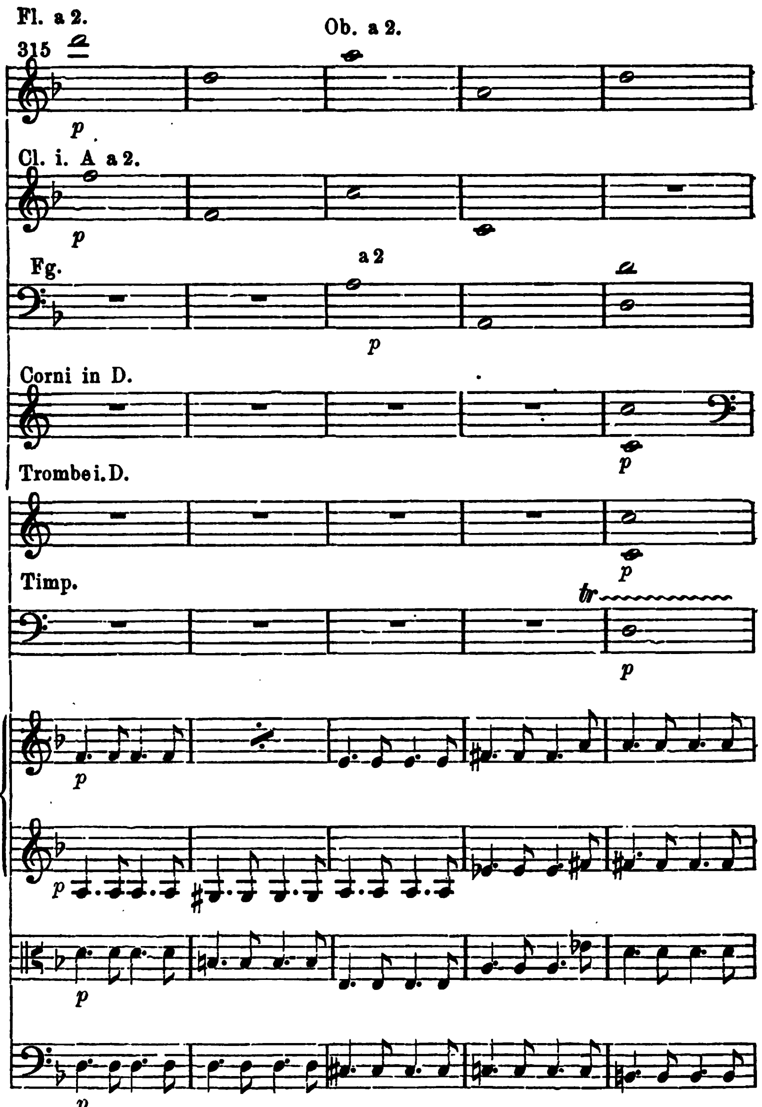
§ 86.

Die dynamischen Nüancen.

Das *Piano* und dessen Schattirungen: *p*, *pp*, *ppp*, *mp*, verlangt keineswegs immer eine Beschränkung in der Zahl der Instrumente, sondern kann auch vom ganzen zusammenwirkenden Orchester verlangt werden, wiewohl die älteren Meister das gesammte Orchester in der Regel nur zum Forte vereinigten. (Das *mp*, *mezzo piano*, ist eine Nüance, welche zwischen *p* und *mf* steht und bei modernen Componisten häufig ist.)

Besonders sind es schallkräftige Blechinstrumente, Trompeten und Posaunen, deren *Piano* mit grosser Vorsicht angewendet wird, aber an der rechten Stelle von der ergreifendsten Wirkung ist. Eine solche Stelle finden wir bei Mozart, dem Berlioz merkwürdiger Weise diese Nüance gänzlich abspricht, zu Anfang der Don-Juan-Ouvertüre, wo das geheimnissvoll schauerliche Motiv der Octave abwärts durch die Blase-Instrumente geht, während die Streich-Instrumente den punktirten Rhythmus ausführen. Hier sehen wir im fünften Takt ein Piano der Trompeten in Verbindung mit Hörnern, Oboen, Fagotts und dem leisen Wirbel der Pauken beginnen, also neun Instrumente zu einem allgemeinen Piano vereinigt, dessen erschütternde Wirkung ja allgemein bekannt ist.

Statt vieler Fälle möge dieser eine, den man überall zu hören Gelegenheit hat, den Anfänger darauf aufmerksam machen, dass das Piano keineswegs ausschliesslich durch die Beschränkung in der Zahl der Instrumente hervorgebracht wird.

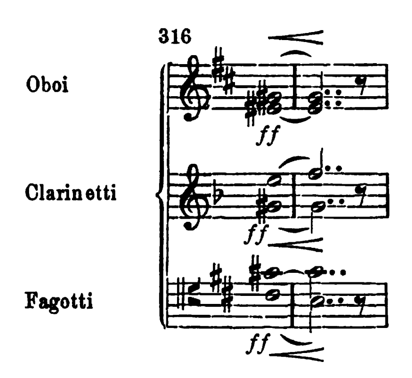


Dass ein *Piano* um so leiser wird, je mehr Instrumente man ihm bei gleich schwachem Spiel derselben entzieht, soll hier als selbstverständlich nur erwähnt werden, um ein etwa mögliches Missverständniss zu verhindern.

Beim *Forte* ist dagegen die Zahl der zusammenwirkenden Instrumente von grosser Bedeutung. Selbstverständlich steigert jedes stark mitspielende Instrument die Schallkraft des Satzes. Daher findet man auch bei den älteren Meistern (des typischen Orchestersatzes) zum Forte gewöhnlich alle oder doch so viel wie möglich Instrumente vereinigt. (Denn an der Vereinigung aller hinderte bisweilen die Tonarmuth gewisser Instrumente.)

Doch thut es auch beim Forte die Zahl der betheiligten Instrumente nicht allein. Es kommt auch darauf an, dass sie, je nach dem Grade der geforderten Schallkraft, in ihren entsprechenden klangvollen Lagen sich befinden. Ferner kann von dem Forte ein voller und edler, oder ein scharfer und dringender, oder ein gellender und schreiender Charakter verlangt werden, anderer möglicher Nüancen nicht zu gedenken. Im ersten Falle würde man die Tiefe bevorzugen, die schallkräftigsten Instrumente der tiefen Lage in weite Harmonie bringen (S. 313), wie z. B. Mozart in den Priesteraccorden der Zauberflöten-Ouvertüre mit den Posaunen gethan hat, weil diese Accorde feierlich und edel erklingen sollen. Im zweiten Falle würde man die Mittelstimmen und den Bass mehr in die Höhe ziehen, und die engen Intervalle bevorzugen. Im dritten Falle würde man die hohe Lage der Instrumente, besonders der an sich schon hochklingenden, berücksichtigen, auch die Verdoppelung hauptsächlich im Einklang anwenden. Beispiele hierzu sind schon zur Lehre von der Verdoppelung gegeben.

Zuweilen bedarf das Forte nicht der Vermehrung der Zahl der Instrumente, besonders wenn man von weniger schallkräftigen Instrumenten auf schallkräftigere übergeht, oder wenn man auf ein *Piano* aller Instrumente ein *Forte* der schallkräftigsten folgen lässt, z. B. ein Forte von Trompeten und Posaunen. Doch wirkt das Forte von wenigen, nicht besonders schallkräftigen Instrumenten zuweilen sehr eindringlich. Der merkwürdigste Fall dieser Art findet sich in der Oberon-Ouvertüre, wo auf ein Crescendo das Fortissimo von nur Oboen, Clarinetten und Fagotts eintritt, noch dazu in nicht grade besonders schallkräftiger Lage. Hier hat nun freilich der feinste Klangsinn die treffendste Farbe gewählt, und ist auch der harmonische Uebergang eben so frappant, wie mit dem Charakter der Klangmischung zusammenstimmend. (S. 319).



Eine der wichtigsten Geschicklichkeiten des Orchestersatzes ist das *Crescendo,* welches auf drei Arten hergestellt werden kann:

Erstens: durch Hinzuziehen immer neuer Instrumente in gleichem Stärkegrad und ohne Vorzeichnung des *crescendo.* Hierdurch nimmt die Schallkraft des Orchesters zu, ohne dass der einzelne Musiker dabei betheiligt ist. Dieses *Crescendo* ist demjenigen verwandt, welches auf der Orgel (auch Harmonium) durch das Ausziehen neuer Register hervorgebracht wird. Es ist gleichsam ein kaltes *Crescendo* ohne Innigkeit und Leidenschaft. Es tritt immer da ein, wo ein Gedanke wiederholt wird, und der Abwechslung wegen einige neue Instrumente sich daran betheiligen. In diesen Fällen ist es an sich nicht beabsichtigt, sondern eine unwillkürliche Folge des Contrastbedürfnisses.

Zweitens: ohne Hinzuziehen neuer Instrumente, nur durch das *crescendo* der vorhandenen. Diese Art des *crescendo* ist sehr häufig in allen Verbindungen von Instrumenten, sowohl einzelner als des ganzen Orchesters, es ist für die neuere Orchestermusik charakteristisch, während es noch bei Mozart und Haydn ziemlich selten ist. Vom ganzen Orchester ausgeführt ist es von gewaltiger, auf andere Weise nicht erreichbarer Wirkung, der Brandung der Meereswellen vergleichbar. Beispiele bei Beethoven, Weber, Spontini, Mendelssohn, Wagner.

Drittens. Das eigentliche grosse *Crescendo* des Orchesters wird immer durch gleichzeitige Anwendung beider Mittel erreicht, indem bald das eine, bald das andere überwiegend in Gebrauch kommt. Dieses findet man in den meisten Partituren Beethoven's, Weber's und ihrer Nachfolger. Das Adagio der Fidelio-Ouvertüre

enthält eines der ergreifendsten Beispiele dieser Art, der erste Satz der neunten Symphonie mehrere dergl. Wagner's spätere Werke, besonders in den zahlreichen musikalischen Naturbildern, liefern hier ebenfalls reiche Ausbeute. Von grosser Wirkung ist auch diejenige Art des *Crescendo*, welche immer wieder in's *Piano* zurückfällt oder mit dem *decresc.* abwechselt.

Das *Decrescendo*, *Diminuendo*, Abnehmen geschieht auf die entgegengesetzte Art wie das *Crescendo*, durch Verminderung der Stimmenzahl bei gleicher Schallkraft, durch allgem. *decr.*, durch die Vereinigung von beiden Mitteln.

Eines der frühesten Beispiele des grossen *Crescendo* bietet der Schluss der Figaro-Ouvertüre. Bei Rossini ist das *Crescendo* zur Manier geworden, und findet sich fast in allen seinen Ouvertüren, Chören etc. Das Rossini'sche *Crescendo* gewann seiner Zeit einen Weltruhm durch seine leichte Melodik, welche ein Nachwuchs Mozart'scher Gestaltungskraft war.

§ 87.

Orgel im Orchestersatz. Harmonium.

Die Meister des Oratoriums besetzen in ihren Partituren eine Orgelstimme, welche generalbassmässig Vocal- und Orchestersatz begleitet. Diese Stimme ist bei Händel unentbehrlich, oder muss durch einen besonderen Satz der Blaseinstrumente vertreten werden (Mozart: Bearbeitungen des Messias, Alexanderfest, Acis und Galathea, heilige Caecilia). Händel hat nämlich, in Rechnung auf die Orgel, seinen Orchestersatz oft sehr unvollständig ausgearbeitet. Bach setzt zwar auch die Orgel voraus, arbeitet aber, seiner musikalischen Natur gemäss, den Orchestersatz meist so selbständig aus, dass man auf die Orgel schon eher verzichten kann. Die neuen Bearbeitungen Bach'scher Cantaten (Robert Franz) bezwecken daher nicht nur den Ersatz der Orgel, sondern auch, und zwar in erster Linie, die Befriedigung des gegenwärtigen geläuterten Klangsinnes. Im Concertsaal wurde die Orgel durch Klavier (bei damaliger Schwäche des Instrumentes oft durch zwei oder drei) ersetzt.

Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn u. A. schreiben zwar auch eine Orgelstimme vor, arbeiten aber ihr Orchester so selbstständig aus, dass es dieser Unterstützung nicht bedarf. Zu gänzlicher Verzichtleistung auf die Orgel, als das vorzugsweise kirchliche

Instrument, kann sich wohl kein Kirchencomponist verstehen. Für kleinere Räume bietet das Harmonium in seiner jetzigen Vervollkommnung den besten Ersatz für die Orgel.

Auch das Theater hat sich der Orgel bemächtigt, welche u. a. in Meyerbeer's Robert, viel bedeutender in desselben Prophet, in Wagner's Lohengrin, Meistersinger erscheint. Auch die Anwendung der Orgel am Schlusse von Gounod's Faust mag hier erwähnt werden, zumal ihr noch ein besonders glücklicher Gebrauch von Quintenparallelen zu Hülfe kommt. In Dinorah hat Meyerbeer das Harmonium vorgeschrieben, welches natürlich auch sonst im Theater die geeignetste Vertretung der Orgel bildet.

In den meisten der hier angeführten Fälle des Gebrauches der Orgel im Theater ist diese scenisches Instrument, d. h. zur Handlung auf der Bühne gehörig, wie die Harfe im Orpheus, die Mandoline im Don Juan, die Papagenoflöte und das Glockenspiel in der Zauberflöte, das englische Horn im Tannhäuser u. s. w.

§ 88.

Das Orchester Bach's, Haydn's, Mozart's und Beethoven's.

Wir haben schon mehrfach Gelegenheit genommen auszusprechen, dass in der Auffassung des aesthetischen Charakters der einzelnen Instrumente, sowie ihrer Technik in den Grenzen seiner Zeit, Seb. Bach als vollkommenes Muster zu betrachten, und von seinen grossen Nachfolgern nicht eigentlich übertroffen worden ist, wenn auch der Orchestersatz selbst, d. h. das gegenseitige Verhältniss der Orchestergruppen, sich ganz neu gestaltet hat. Bach's Vielseitigkeit in der Auffassung des einzelnen Instrumentes zeigt sich z. B. in der ganz verschiedenen Behandlung des Violinsolos in der Arie: „Erbarme dich mein Gott um meiner Zähren willen“ und in der Arie: „Gebt mir meinen Jesum wieder.“ Gleiche Vielseitigkeit zeigt die Behandlung der Flöten in der Arie: „Buss und Reu“ und in der Arie: „Aus Liebe will mein Heiland sterben.“ (Vgl. Nr. 239)

Ebenso vielseitig und verständnisstief zeigt sich Bach in der Behandlung der Instrumente, wenn sich verschiedene Gattungen zu einem Concerte vereinigen, wovon man sich durch das ebenso anziehende wie lohnende Studium dieser Concerte überzeugen kann. Man wird

hier Nüancen, z. B. der Hornstimmen finden, welche in der späteren Entwickelung der Instrumentalmusik vergessen zu sein scheinen.

Im Orchestersatz selbst aber fehlt ihm diese Feinfühligkeit und Vielseitigkeit. Grade wie er in den freien Formen (welche nicht contrapunktisch gebunden sind) nicht über die Aneinanderreihung gleichberechtigter Theile hinweg kommt, nie dahin gelangt, durch gegensätzliche Theile, die ineinander übergehen, und sich in derselben Ordnung wiederholen, ein geschlossenes Ganzes herzustellen, sondern stets nur ein schliessendes Ganzes bildet, welches ebenso gut noch nicht, oder schon früher schliessen könnte, — grade so ist er im Orchester nicht zu einer Gegeneinanderstellung der Gruppen, zu einer geschlossenen Klangeinheit, welche der Mannigfaltigkeit zu Grunde liegt, gelangt. Es fehlte ihm eben die typische Grundlage der Orchesterbildung, welche Beethoven in den Werken Mozart's und Haydn's vorfand, die für Bach aber nur im Contrapunkt, und zwar hier durch den strengen Satz gegeben war.

Hinzuzufügen ist noch, dass das Veraltete des Bach'schen Orchesters nicht nur in der klangwidrigen Zusammenstellung, (z. B. von drei Oboen und drei Trompeten mit schwachbesetztem Streichquartett,) sondern auch in dem klangwidrigen Gebrauch der Instrumente im Zusammenspiel, (z. B. der tiefliegenden, contrapunktisch durcheinander arbeitenden Oboen) besteht. Besonders nachtheilig wirkt dabei noch seine Neigung zum vollen, contrapunktisch ausgearbeiteten Satz. Händel's leichte, oft nachlässige, auf die Hülfe der Orgel vertrauende Instrumentation erscheint uns daher weniger klangwidrig; Gluck, für den dramatischen Ausdruck das einzelne Instrument ebenso tief erfassend, wie Bach auf seinem Gebiet, steht unserem Klangsinn näher als beide, ohne von den angeführten Mängeln frei zu sein.

In Bezug auf Orchestersatz wie auf Instrumentalform, denen also eine geheime historische Verwandtschaft innewohnen muss, tritt Mozart in den entschiedensten Gegensatz zu Bach. Er schafft ein typisches Orchester, welches jeden Inhalt aufzunehmen bereit ist, ihm sein volles Recht lässt, aber ihn ganz derselben Behandlung wie jeden anderen unterwirft. Alle Instrumente bewegen sich in typischen Formen, d. h. ihr Antheil an dem allgemeinen Inhalt ist selbstverständlich. Ebenso schafft Mozart in der musikalischen Formbildung typische Gestalten, die jeden Inhalt aufzunehmen im Stande sind, in den Verhältnissen ihrer Construction aber, als einer selbstverständlichen,

einander fast gleich sind. Daraus ist auch zu erklären, dass Mozart, so lange er von der Mehrzahl der Talente, die ihm nachfolgten, nur innerhalb seiner Schranken überboten wurde, schnell Spuren des Veraltens zu zeigen schien, dass diese aber immer wieder schwanden, sobald eine neue musikalische Richtung und selbständige Schöpferkraft neben ihm Platz gewann. Dann erschien nämlich das, was früher als selbstverständlich und allen gemeinsam unterschätzt wurde, wieder als individuell, ihm allein eigenthümlich und nicht oder kaum veraltet. Von Haydn gilt im Allgemeinen dasselbe, doch tritt bei ihm das Typische in Orchestersatz und Formenbildung weniger auffallend hervor. Es war nicht in gleichem Grade seine Aufgabe, den Gegensatz gegen die frühere Schreibweise bis zur äussersten Consequenz durchzuführen.

Beethoven fand das typische Orchester und die typische Form vor als eine feste und unerschütterliche Grundlage, auf der er, sicher und allmählig fortschreitend, seine Wunderbauten aufführen konnte. Die empfangende Phantasie der musikalischen Gesellschaft hatte jene in sich aufgenommen, und besass an ihnen die Grundlinien des Verständnisses für dasjenige, worin Beethoven neu und eigenthümlich war, wordurch er die Schranken und Grenzen dieser Formen überschritt und ausdehnte. Er durfte also frei mit ihnen schalten, und erhob dadurch Form und Orchestersatz selbst zu Ausdrucksmitteln, welche von dem Sinn und der Bedeutung des Kunstwerkes abhängig waren, demselben als Kunstmittel dienten. So entäusserte er sich mehr und mehr der typischen Figuren der einzelnen Instrumente, und machte die Behandlung derselben mehr und mehr, endlich in seinen letzten Symphonien ganz und gar, von ihrem aesthetischen Charakter und ihrem technischen Vermögen abhängig, so ein Orchester schaffend, welches an Glanz und Klangschönheit wie an Mannigfaltigkeit und Geistesreichthum alle früheren übertraf. Das typische Orchester bleibt aber die Grundlage dieser, wie aller späteren Orchesterbildungen. Desshalb musste auch der Anfänger zuerst an den rein typischen Formen des Tanzorchesters vorgeschult werden, welche noch dazu mit einem möglichst geringfügigen Inhalt zu thun haben, dann erst zu den typischen Formen des höheren Orchesters in der Instrumentation fortschreiten, und erst zuletzt im Orchestersatz

zu vollkommen selbständiger Thätigkeit zugelassen werden.

Das Partiturstudium aber beginne mit Mozart, verweile bei Beethoven, und betrachte von diesem aus die neueren Meister, welche von ihm ausgehen. (S. 319.)

§ 89.

Die allgemeinen Unterschiede des Orchestersatzes.

Der typische Orchestersatz hat neben der Entwickelung des Orchestersatzes durch Beethoven und dessen Nachfolger seine eigene Geschichte bewahrt, und hat auch in der Musik der Gegenwart seine Anhänger. Wenn diese auch hauptsächlich unter den Componisten niederen Genres und den weniger begabten zu finden sind, so zählen doch auch bedeutende Namen mit Kunstwerken hohen Ranges dazu. Der Schwerpunkt dieser Werke und ihrer Urheber liegt dann freilich nicht im Orchestersatz, sondern in anderen Momenten. Das eigentliche Ziel dieses Orchestersatzes ist die vollkommenste Angemessenheit in der Darstellung des musikalischen Gedankens durch das Orchester, und er nähert sich immer der blossen Instrumentation, der nicht für das Orchester erfundenen, sondern auf dasselbe, wenn auch in vollkommener Weise, übertragenen Musik.

Aus dem Beethoven-Weber'schen Orchestersatz heraus hat sich eine andere Schule des Orchestersatzes gebildet, welche gleichsam im Orchester sucht, und, mit einer bis in's Kleinste und Einzelnste gehenden vollkommenen Sachkenntniss ausgestattet, in Anknüpfung an bestimmte psychologische Aufgaben, zutreffende Klangfarben und Klangmischungen auffindet, die zu vollkommenster Darstellung zu bringen ihr künstlerisches Ziel ist. Diese Art des Orchestersatzes kann man als die gelehrte oder virtuose bezeichnen, ersteres wenn sie mehr auf Wissen und bewusstem Beobachten, letzteres wenn sie mehr auf unmittelbarer Anschauung und natürlicher Richtung der Phantasie beruht. Berlioz, Meyerbeer und Liszt gehören diesem Orchestersatz an.

Der eigentlich selbstschöpferische, insofern als genial zu bezeichnende, desshalb auch auf einer ursprünglichen angeborenen Neigung der gesammten geistigen Individualität beruhende Orchestersatz begründet seine Entwickelung ebenfalls auf Beethoven, schafft

aber, wie dieser, ebenso in das Orchester hinein, wie aus dem Orchester heraus; er findet im Orchester das Organ seiner künstlerischen Seele, welche sich mit diesem, als gleichsam mit ihrem Leibe, eins fühlt, und schafft so Orchesterbilder, welche zugleich Offenbarungen eines Seelenlebens sind, welches durch andere Mittel nicht zum Ausdruck gelangen kann. Hier ist Wagner zu nennen, dessen Phantasie, ihrer innersten Urnatur nach Klangphantasie, musikalisch malerische Phantasie ist, welche das weite und umfassende Gebiet des musikalischen Dramas ihrer Bestimmung zu eigen gemacht hat.

Das Genie wird geboren. Die Virtuosität wird, unter Voraussetzung eines grossen Talents oder grosser und vielfacher Geistesgaben erworben. Lernen kann man nur das Angemessene. Wer über dieses hinaus durch Anleitung gelangen zu können glaubt, der wird in der „Instrumentationslehre" von Berlioz vor allen anderen Lehrbüchern Anregung und Belehrung finden, wiewohl dieses Werk keineswegs ein methodisches Lehrbuch der Instrumentation, sondern eine sehr äusserlich systematisirte Lehre von den Instrumenten ist.

II.

Der Sologesang.

§ 90.

Die Gattungen der Solostimmen.

Zum Sologesang werden nur aussergewöhnliche Stimmen ausgebildet. Von dem Sologesang als einer Nüance des Vortrages, wie er in Chören vorkommt, und sich innerhalb der Leistungsfähigkeit der Chorstimmen hält, ist hier nicht die Rede. Die Vorzüge der Begabung, welche zum Sologesang berechtigen, liegen in dem Stimmmaterial, in der Beweglichkeit und in der Fähigkeit vorzutragen.

Eine schöne Stimme, wenn sie nur von dem unentbehrlichen Grade des musikalischen Gehörs und Gedächtnisses begleitet wird, kann selbst ohne Beweglichkeit und besondere Geistigkeit einen vollkommenen Kunstgenuss gewähren, falls sie durch Schule von den Fehlern des Naturalismus befreit ist. (Vgl. Freie Satz, S. 51.) Für solche Stimmen schreiben die neueren Meister, dem Vorbilde Gluck's folgend, die vorzugsweise sogenannten dramatischen Parthien in der Oper und die Sologesänge des Oratoriums und der ernsten Cantate. Die neueste dramatische Oper, sowie das eigentliche musikalische Drama (Wagner) rechnet nur auf solche Stimmen. Die älteren Meister, Bach und Händel im Oratorium, Haydn in seinen Cantaten, Mozart in seinen Opern, haben selten auf die Wirkung der Coloraturfähigkeit verzichtet, aber auch überhaupt der Klangschönheit an sich weniger Rechnung getragen, als die musikalische Richtung unserer Zeit mit sich bringt.
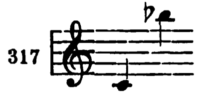
Sehr bewegliche, coloraturfähige Stimmen sind selten sehr stark, ermangeln meist einer kräftigen Tiefe, und haben ihre natürliche Heimath in den höheren Lagen. Doch gewinnen auch grosse Stimmen durch vortreffliche Schule ausnahmsweise vollendete Coloraturfähigkeit.

Die Kenntniss der Solostimmen und ihrer Leistungsfähigkeit erwirbt der junge Componist durch aufmerksames Hören und Beobachten guter Sänger in den Werken solcher Meister, welche dem Gebrauch der Solostimme ihr Talent und ihr Interesse mit besonderem Geschick gewidmet haben.

Zu nennen sind hier: Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Verdi, im rein dramatischen Sinne: Wagner.
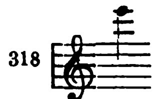
Die Sopransolostimme

hat schon bei Mozart einen normalen Umfang von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{b}}$

317 

und hat diesen unter den Schwankungen der Stimmung behalten. In diesem Umfange bewegen sich z. B. die drei Sopranparthien des Don Juan, welche zugleich alle drei eine gewisse, aber beschränkte Coloraturfähigkeit beanspruchen. Dasselbe gilt von den drei weiblichen Hauptparthien im Figaro, (wo jedoch ausnahmsweise: $\bar{\bar{\bar{c}}}$ vorkommt,) welche noch weniger Coloraturfähigkeit verlangen, und von der Pamina in der Zauberflöte. Doch verlangt Mozart in der Entführung, und in Cosi fan tutte die

hohe Sopranstimme mit bedeutender Coloraturfähigkeit für die beiden weiblichen Hauptparthien, und führt diese über das dreigestrichene $\bar{\bar{\bar{c}}}$ hinaus, gelegentlich selbst bis zum dreigestrichenen $\bar{\bar{\bar{e}}}$.

318 
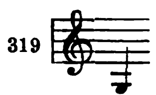
In der Königin der Nacht, die er für eine ganz besonders angelegte Sopranstimme schrieb, hat er bekanntlich das dreigestrichene $\bar{\bar{\bar{f}}}$ mehrmals, und ohne jede Erleichterung für die Ausführung gebraucht. Die neueren Meister schreiben übereinstimmend die hohe Coloratur-Sopranstimme bis zum dreigestrichenen $\bar{\bar{\bar{d}}}$, dabei aber die Töne oberhalb $\bar{\bar{b}}$ der Passage und besonderen Bravourstellen überlassend.

Die **Mezzosopranstimme** unterscheidet sich von der gewöhnlichen Sopransolostimme nicht sowohl durch den Umfang an sich, der vielmehr derselbe bleibt, als durch die vorherrschende Neigung zur
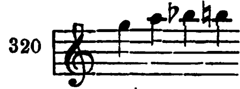
tieferen Lage, der man auch noch eine oder zwei Stufen gelegentlich hinzufügen kann, doch muss man den Ersatz dieser Töne durch andere vorbehalten. Vom Solo-Mezzosopran wird immer Fülle des Klanges verlangt.

Die Altstimme

kann man mit Sicherheit bis zum kleinen *g* in die Tiefe führen



doch fehlt es nicht an Stimmen, die das kleine *fis*, sogar das kleine *f* und *e* haben. Die Malibran-Garcia sang mit vollkommener Klangschönheit das kleine *es*. Geschulte Altstimmen sind im Stande die hohen Töne der zweigestrichenen Octave



und selbst das dreigestrichene c gelegentlich — (in der Passage und einzelnen Bravourstellen) anzubringen. Als vollkommenes Muster einer Alt-Parthie für eine Sängerin von wirklicher Schule muss hier Meyerbeer's Fides im Propheten genannt werden.

Auch Verdi's Azucena im Trovatore ist in dieser Hinsicht beachtenswerth.

Die Tenorstimme

hat ihren normalen Umfang vom kleinen *c* bis zum eingestrichenen *a*



Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, u. a. halten sie mit ganz vereinzelten Ausnahmen in dieser Lage. Während Bach, Händel und ihre Zeitgenossen ihre Coloraturen jeder Stimme ohne Unterschied zuertheilen, haben, durch immer zunehmenden Sinn für Klangschönheit, die neueren Componisten die Coloratur für alle Männerstimmen erheblich beschränkt. Die tiefe Lage ist bei den Tenoristen, in Folge des häufigeren Gebrauches der Höhe, meist schwach, daher z. B. der Max im Freischütz vielen Tenoristen grosse Schwierigkeiten bietet.
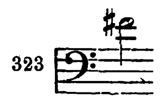
Die **hohe Tenorstimme** erweitert den normalen Umfang bis



Ausnahmsweise finden sich phänomenale Tenorstimmen, welchen noch höhere Töne zu Gebote stehen.

Die Baritonstimme

schreibt Mozart im Figaro: Almaviva, bis zum eingestrichenen fis



doch kommt dieser Ton nur einmal vor. Die Parthie des Don-Juan überschreitet nicht das ē. Wagner schreibt den Wolfram im Tannhäuser bis fis, ebenso den Telramund im Lohengrin. Meyerbeer schreibt den Hoël in Dinorah und den Nelusco in der Afrikanerin bis g. Es gibt Baritonisten, welche das as und ā mit Leichtigkeit zur Verfügung haben, also über den ganzen Umfang des Heldentenors gebieten. Hier gibt also nicht der Umfang, sondern die Klangfarbe den Ausschlag über die Stimmgattung. Nach der Tiefe zu schreibt man den Bariton bis A.

Die Bassstimme

hat ihren normalen Umfang von F bis d. In diesem Umfang findet sie sich auch bei den meisten Componisten, doch sind die tiefsten Töne selten so klangvoll, dass man gern auf sie rechnet. Für diese ist die **tiefe Bassstimme** das geeignete Organ, als deren Musterparthie der Sarastro Mozart's gilt, welcher in der Höhe bis ēs, in der Tiefe bis F reicht. Den Osmin in der Entführung hat derselbe Meister noch tiefer gesetzt. Diese Bassstimme ist keineswegs häufig. Es gibt zwar viele Sänger, welche das grosse C, selbst Contra-H und -B erreichen, aber die Stimme derselben pflegt im übrigen so rauh und unbeholfen oder ungleich im Klange zu sein, dass ihre Ausbildung zum Sologesang zwecklos wäre.

§ 91.

Behandlung der Solostimmen.

Zum richtigen und wirksamen Gebrauch der Solostimmen gehört ausser der Kenntniss ihres Umfanges noch die Kenntniss der Register der Stimme und ihrer natürlichen Sprechlage. Die eine ist für die Vorstellung der Klangfarbe unentbehrlich, die andere von grosser Wichtigkeit, um den Sänger vor Ueberanstrengung und Ermüdung zu schützen, da diese auf seine Leistung selbstverständlich nachtheilig einwirken müssen.

Aus Garcia's, des grössten unter den grossen Gesangmeistern, scharfsinnigen und epochemachenden Untersuchungen ergibt sich folgende einfache, dem hier vorliegenden Zweck entsprechende Darstellung der Stimmregister:

Allgemeine Scala
der
Gesammt-Menschenstimme.

324 1) Bruststimme.

2) Falsett. (Mittelstimme der Frauen.)
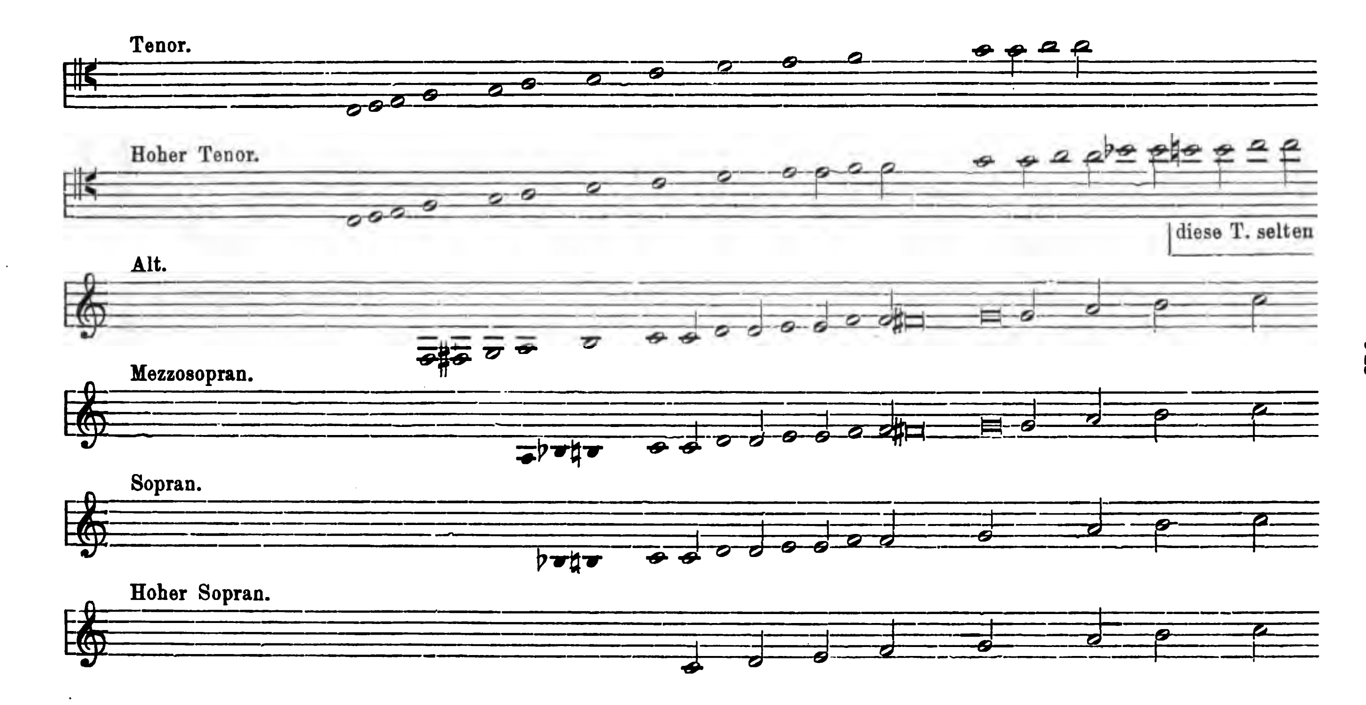
3) Kopfstimme.

Antheil der einzelnen Solostimmen.

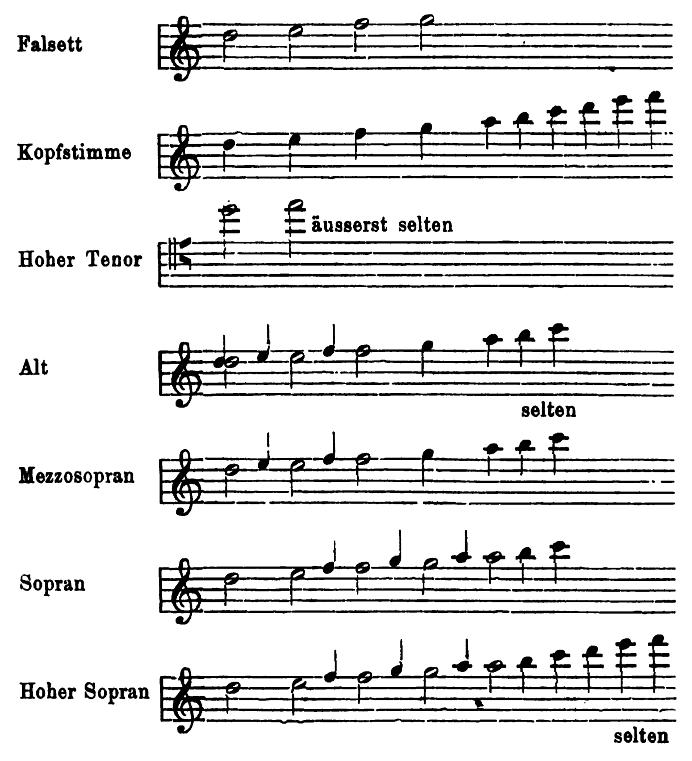
Tiefer Bass.

Bass.

Bariton.


Tenor.
Hoher Tenor.
diese T. selten
Alt.
Mezzosopran.
Sopran.
Hoher Sopran.

Fortsetzung der allgemeinen Scala der Gesammt-Menschenstimme.



Die ganzen Noten bedeuten Bruststimme, ⊨ die zweifelhafte obere Grenze der Bruststimme.

Die halben Noten bedeuten Falsett.

Die Viertel bedeuten Kopfstimme, deren obere Grenze immer zweifelhaft ist.

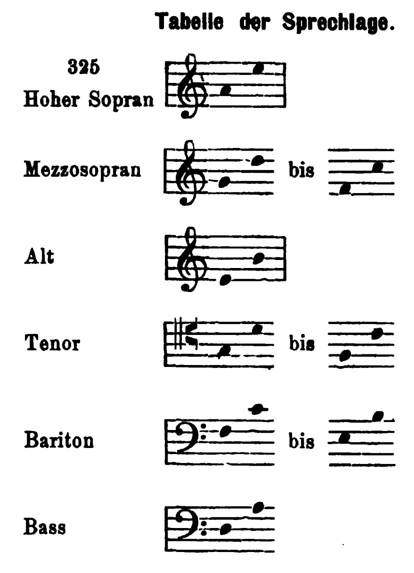
Man sieht, dass in einigen Tönen die Register nebeneinanderlaufen. Diese Töne kann der geschulte Sänger mit einem von beiden Registern nehmen.

Viele (besonders deutsche) Lehrer betrachten das Falsett der Frauenstimme als einen Theil der Bruststimme. Andere nennen das Falsett der Frauenstimme, und zwar gut bezeichnend, Mittelstimme.

In der Entführung verlangt Mozart vom hohen Sopran eine tiefe, kraftvolle Bruststimme, wobei er eben wieder phänomenale Stimmen im Auge hatte.

Unter Sprechlage versteht man diejenige Lage der Stimme, in welcher dieselben sich ohne Anstrengung bewegen, mit Leichtigkeit aussprechen, und von dem Gebrauch der anderen Lagen gleichsam ausruhen kann. Man geht bei dieser Benennung von der Ansicht aus, dass die Stimme in dieser Lage zum Sprechen gebraucht wird, oder dass dies die Lage ist, in welcher sie sich am besten zum Sprechgesang (parlando-Recitativ) eignet. Diese Lage ist an sich weder von besonderer Klangschönheit, noch zu besonderen Wirkungen geeignet, sondern sie ist im Gegentheil gleichsam die neutrale Lage, der sichere Boden, von dem aus die Stimme die wirksameren aber anstrengenderen anderen Lagen beschreitet, und auf die sie sich aus denselben zurückzieht. Für eine rein theoretische Abhandlung wäre es von grossem Interesse festzustellen, wie die grossen Meister in der Beurtheilung dieser Lage von einander abweichen. Hier genügt es auszusprechen, dass Meyerbeer auch in dieser technischen Rücksicht als Muster aufgestellt werden kann, und dass Rossini und Verdi ihm darin am nächsten stehen.

Tabelle der Sprechlage.



In der Oper verursacht die Neigung, die Stimme hoch zu schreiben, um ihrer Klangwirkung nachzuhelfen, besonders für die tiefen Stimmen zuweilen Emporschrauben dieser Lage.

Was die Anwendung der Coloratur betrifft, sei hier noch gesagt, dass die Coloratur Bach's, Händel's und ihrer Zeitgenossen, welche auf der Figuration der diatonischen Scala beruht, schwierig, steif und unwirksam ist, und dass ihr gegenüber die moderne Coloratur verhältnissmässig leichter, wirksamer und glänzender erscheint, weil sie vorzugsweise auf dem gebrochenen Accorde beruht. Auch die Scala und die ihr verwandten Gänge werden als Figuration der zu Grunde liegenden Accorde betrachtet, und dadurch leicht und wirksam. Als Meister der Coloratur ist immer noch Rossini anzusehen, dessen Studium vorzugsweise geeignet ist, dem jungen Componisten diejenige Gewandtheit, Leichtigkeit und Biegsamkeit zu verleihen, welche auf diesem Gebiete nothwendig ist. Nächst ihm sind Bellini, Donizetti, Auber zu nennen. Meyerbeer hat es verstanden die Coloratur hochdramatischen Wirkungen dienstbar zu machen, im Ganzen aber, wiewohl mit glänzenden Ausnahmen, hat er auf diesem Gebiete die Genannten nicht erreicht.

§ 92.

Die typischen Charaktere der Solostimmen.

Aus der natürlichen Beschaffenheit der Stimmklassen und ihrer verschiedenartigen Bildungsfähigkeit hat die Praxis des Bühnenlebens besondere Operntypen herausgebildet, deren Kenntniss dem Gesangscomponisten, wenigstens soweit sich seine Neigung auf die Oper erstreckt, unentbehrlich ist. So bedarf die Oper für die Vertretung ihrer Hauptparthien für den Bass des serieusen (ernsten) Basses (Sarastro) und des (komischen) Buffo-Basses (Falstaff, van Bett, Bartolo). Der Bariton wird meist für grosse Charaktere von hervorragender Männlichkeit gebraucht (Orest, Don Juan, Graf Almaviva, Graf Lysiart, Graf Luna, Judah (Maccabäer), Telramund, der Holländer, Hans Sachs u. a.)

Der Tenor zerfällt in die Fächer des Heldentenors, dem mehr Kraft und männliche Fülle des Tones, aber weniger Höhe, und selten ein gutes Falsett zu Gebote stehen, — des lyrischen Tenors, des Liebhabers der Oper, von dem weniger Kraft, Fülle und Ausdauer, aber Gesangskunst und Höhe verlangt werden darf, — und des Tenorbuffo, bei dem mehr auf Gewandtheit und Vielseitigkeit als auf Reiz der Stimme zu rechnen ist.

Heldentenor sind: Rinald (Armide), Achill (Iphigenie in Aulis), Max (Freischütz) Adolar (Euryanthe), Lohengrin, Tannhäuser, Stolzing, Siegfried, Rienzi, Cortez, Licinius, Masaniello, Robert der Teufel.

Lyrischer Tenor sind: Pylades (Iphigenie auf Tauris), George Brown (Weisse Dame), der Prinz Alfons (Stumme), Conrad (Holländer), Lyonel (Martha), Stradella u. a.

Die Vortheile beider zu vereinigen suchen Parthien wie: Raoul (Hugenotten), Vasco (Africanerin), Faust von Gounod, Manrico (Troubadour) u. a.

Die Altstimme ist, bei guter Schule, eines bedeutenden Umfanges fähig. Wir nennen als Altparthien: Orpheus, Fatime (Oberon), Fides, Azucena, Arsaces, Tancred, Rosina und viele andere Parthien Rossini's.

Die Sopranstimme theilt sich in drei Opernfächer:

1. Die „dramatische Sängerin“ hat Fülle und Umfang der Stimme, weniger Coloratur, und nicht immer einen Triller, ihr kommen die bedeutenden Charaktere zu. Donna Anna, Gräfin (Figaro), Fidelio, Agathe, Eglantine, Elisabeth (Tannhäuser) Elsa, (jugendlich dramatisch), Alice (Robert), Selica u. a.

2. Die „Coloratursängerin“ ist hauptsächlich für figurirte Gesangparthien, doch fallen auch einige Parthien in ihr Fach, die weder der dramatischen Sängerin noch der Soubrette zustehen, ohne eigentlich colorirt zu sein. Coloraturparthien sind: Elvira, Königin der Nacht, Constanze, beide Frauenrollen in „Cosi fan tutte“ Isabella (Robert), Jnes (Afrikanerin), Lenore (Troubadour) u. a. Die Parthien der Euryanthe, Susanne (Figaro), Elsa (Lohengrin) u. a. fallen häufig der Coloratursängerin zu.

3. Soubrettenparthien sind: Blondchen, Cherubin, Zerline, Papagena, Marzelline (Fidelio) Aennchen (Freischütz) u. s. w.

Dem Mezzosopran kommen meist dramatische Parthien zu, Bequem liegen ihm z. B. Valentine, Julia, (Vestalin) Selica, Ortrud, Margarethe (Faust) u. a.

III.

Verbundener Instrumental- und Vocal-Satz.

§ 93.

Die rein musikalische Composition für Chor und Orchester.

Rein musikalisch nennen wir die Vocalmusik, wenn der Text an sich, als Factor der aesthetischen Wirkung, keine Bedeutung hat, sondern sich nur dem Gesang verbindet, weil man eben ohne Text nicht singen kann. Dies ist überall der Fall, wo der Inhalt des Textes ganz und gar in Musik übergeht, weil er nichts weiter als eine Stimmung ausdrückt, oder wo der Inhalt des Textes als bekannt vorausgesetzt wird, wie es in den meisten gottesdienstlichen Gesängen der Fall ist.

Im Chorsatz ist der junge Componist durch die Harmonielehre und die Lehre vom Contrapunkt hinreichend, ja vorzugsweise geübt. Er hat jetzt den Chorsatz mit dem Orchestersatz zu verbinden.

Funfzehnte Aufgabe.

Eine Fuge für Chor und Orchester zu componiren.

Bei den Aufgaben zur Instrumentation haben wir bereits zu einer reinen Vocalfuge Orchester gesetzt, welches sich entweder (wie in zahlreichen Meisterfugen) nur mitspielend verhielt, oder ein selbstständiges Figurationsmotiv gegen den Vocalsatz durchführte. Bei der Original-Composition für Chor und Orchester wird es aber gut sein, eine Fuge zu schreiben, in welcher das Orchester Vor- und Zwischenspiele bildet.

Zahlreiche Fugen dieser Art von unvergänglichem Werthe hat uns Seb. Bach hinterlassen. Freilich klingt in denselben das Orchester

hart und veraltet, und kann in Bezug auf Klangschönheit nicht als Muster empfohlen werden; doch haben neuere Componisten diesem Uebelstand durch geschickte Bearbeitungen abzuhelfen gewusst, insbesondere Rob. Franz, der sämmtliche Bach'sche Cantaten in schonendster Weise dem modernen Klangsinn nahe zu bringen unternommen hat.

Eine solche Fuge (freilich von grösserem Umfange, als den Kräften eines Anfängers zusagen möchte) ist das erste Kyrie der H-moll-Messe.

Das Orchester-Vorspiel ist eine Durchführung, welche das Thema dreimal bringt. Alsdann kommt ein ausgedehnter Satz des fünfstimmigen Chores, der das Thema nicht weniger als achtmal bringt in Tonica (*h*), Dominante (*fis*), Tonica, Dominante, Tonica, Dominante, Dominante der Dominante (*cis*) und Dominante, und in *fis-moll* vollkommen abschliesst.

Auf dem Schluss beginnt wieder das Orchester eine Durchführung, welche das Thema nur zweimal in Fis-moll und A-dur bringt, dann aber nach H-moll zurückleitet.

Hier beginnt nun wieder der Chor seine Durchführung, welche abermals das Thema achtmal bringt und, vom sechsten Male an, eine Transposition mit Versetzung der Oberstimmen der ersten Vocaldurchführung ist. Hier macht also Bach wieder Gebrauch von der Wiederholung, auf die schon die Lehre vom freien Satz hingewiesen hat, die aber beim Studium der Bach'schen Werke bisher noch zu wenig Beachtung gefunden hat.

Das Orchester verhält sich bei der Verbindung mit dem Vocalsatz contrapunktisch begleitend, d. h. die Stimmen des Orchesters spielen zwar die Chorstimmen im Allgemeinen mit, (aber nicht immer dieselben Instrumente dieselben Stimmen, und nicht immer in derselben Octave,) aber sie nehmen gelegentlich auch ihren eigenen Weg und bilden, unter Einhaltung der Harmonik des Vocalsatzes, selbständige Stimmen und Stimmchen. Dieses Verfahren, welches Bach in allen seinen Orchesterwerken einschlägt, ergibt sich erstens mit Nothwendigkeit aus dem zu seiner Zeit herrschenden contrapunktischen Stil, zweitens aber auch aus dem Wesen der Fuge, welche auch die Orchesterstimmen selbständig einführt, und in Widerspruch mit sich selbst geriethe, wenn sie dieselben plötzlich zu bloss harmonischen Begleitungsstimmen herabsinken liesse.

Als Beispiel eines nicht fugirten Chores mit charakteristischer Orchesterbegleitung möge das „Wahrlich, wahrlich, er trug unsere Qual“ aus Händel's Messias gelten. Das punktirte Sechszehntelmotiv des Orchesters dient zu einem fünftaktigen Vorspiel und begleitet dann den Satz der Stimmen.

In Bezug auf die Zusammenstellung des Orchesters richtet sich selbstverständlich der Schüler nicht nach den alten, sondern nach den neueren Meistern, und bedient sich des S. 128 beschriebenen symphonischen Orchesters.
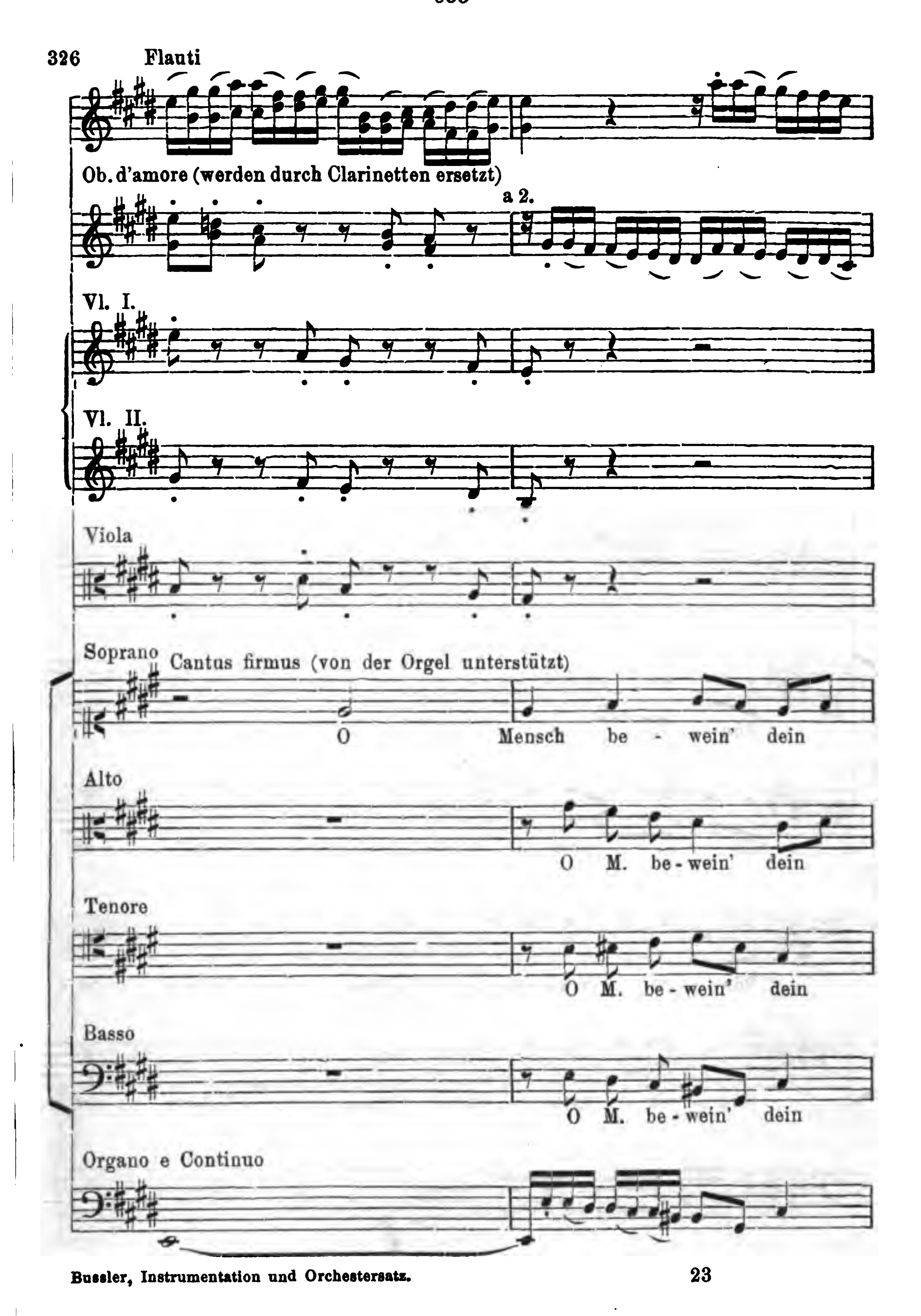
Sehr lehrreich ist die Art, wie Mendelssohn ähnliche Aufgaben mit modernem Orchestersatz ausgeführt hat in den zahlreichen Chören des Paulus und Elias, den Psalmen für Chor und Orchester, der Antigone, dem Oedipus, der Walpurgisnacht etc. Auch hat Mendelssohn mit grossem Glück und Erfolg die freie Rhythmik des modernen Satzes in contrapunktischer Form zu bewähren verstanden.
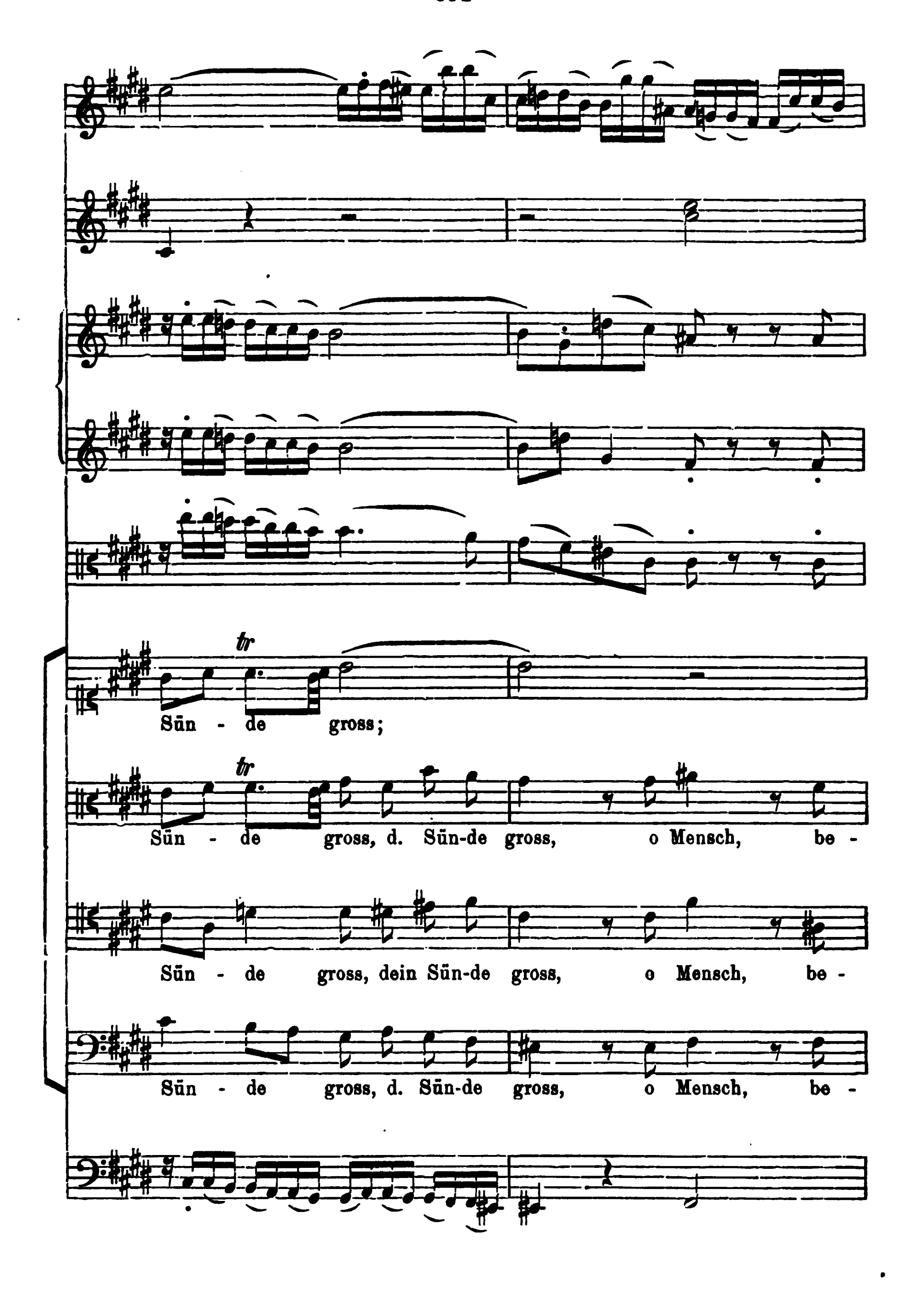
Auf dem Gebiete der Oper liefern besonders Rubinstein's Maccabäer hervorragende Muster des vereinigten Chor- und Orchestersatzes.
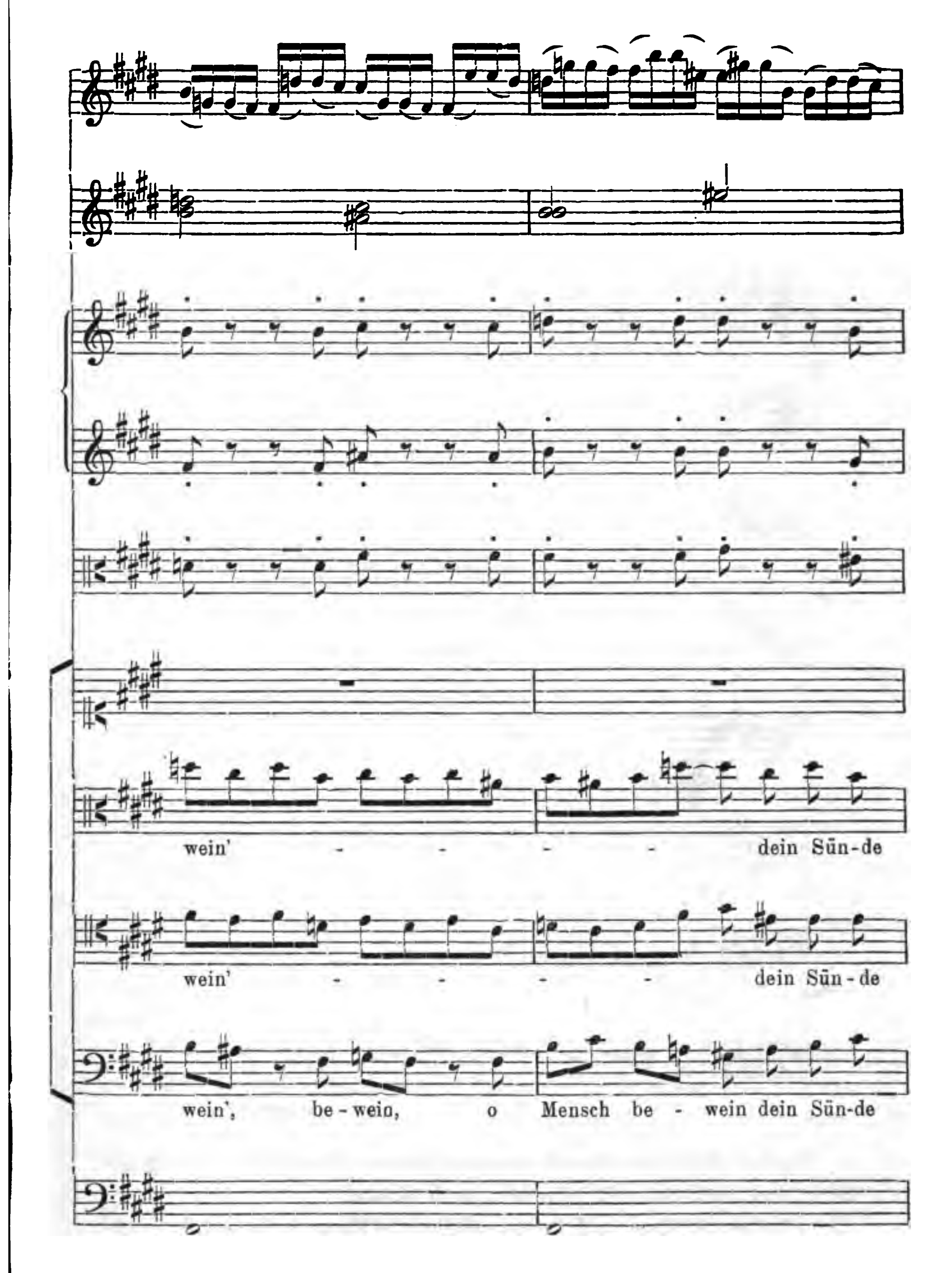
Als classische Männerchöre von erhabener Schönheit seien hier erwähnt der „Isis-Chor“ der Zauberflöte und der Gefangenen-Chor im Fidelio.
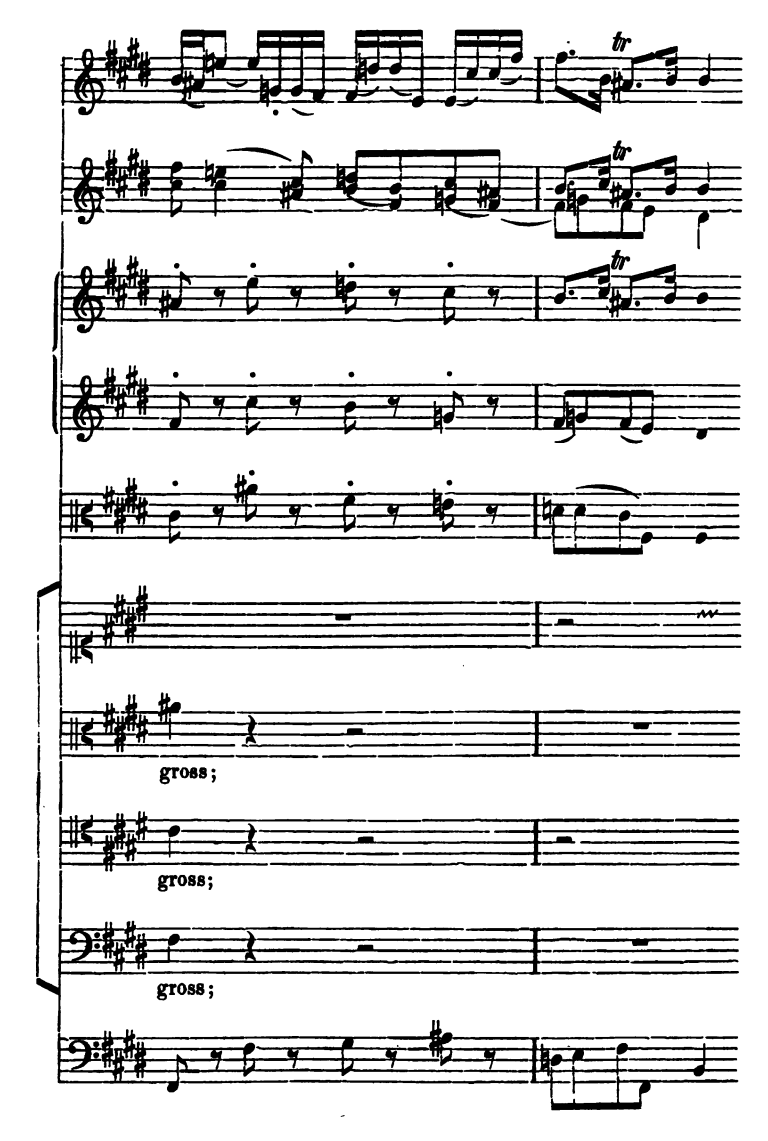
Von Wagner hat die Oper zahlreiche Arbeiten dieser Art aufzuweisen, z. B. die Zunftchöre in den Meistersingern, den Frauenchor (Brautlied) im Lohengrin und viele andere. —

Als eine verwandte, aber besonders schwere Aufgabe sei hier noch angeführt: der Choral mit Figuration. Ein herrliches Muster der Art bietet der Schlusssatz des ersten Theiles der Matthäuspassion, dessen Orchester sich ausser dem Streichquartett auf 2 Flöten und 2 Oboi d'amore beschränkt, aber freilich auf die Unterstützung der Orgel rechnet. Die Figuration verhält sich hier bald imitirend, bald frei. Aus dem Orchestersatz, welcher den ersten Abschnitt begleitet, gewinnt Bach das entzückend liebliche Vorspiel. Hier folgt als Muster der erste Choralabschnitt nebst Anschluss des Vorspiels.


326
Flauti
Ob. d'amore (werden durch Clarinetten ersetzt)
a 2.
Vl. I.
Vl. II.
Viola
Soprano
Cantus firmus (von der Orgel unterstützt)
O Mensch be - wein' dein
Alto
O M. be - wein' dein
Tenore
O M. be - wein' dein
Basso
O M. be - wein' dein
Organo e Continuo


tr
Sün - de gross;
tr
Sün - de gross, d. Sün-de gross, o Mensch, be -
Sün - de gross, dein Sün-de gross, o Mensch, be -
Sün - de gross, d. Sün-de gross, o Mensch, be -


wein' - - - - dein Sün-de
wein' - - - - dein Sün - de
wein', be - wein, o Mensch be - wein dein Sün-de



In der Mitte des Chorals erscheint dieses Vorspiel ein wenig gekürzt und nach cis-moll gewendet noch einmal.

Weit grossartiger noch finden wir dieselbe Form im ersten Doppel-Chor der Matthäuspassion, in welchen der Choral: Christe du Lamm

Gottes verwebt ist. Die Construction ist dieselbe, das Vorspiel auf dieselbe Art gewonnen, aber der Inhalt ist die erhabenste Gewalt des Schmerzes.

Mendelssohn hat eine ähnliche Arbeit im Paulus versucht, die schon im freien Satz erwähnt wurde. Wenn auch an Inhalt gegen die vorerwähnten weit zurückstehend, bietet dieselbe doch die grössere Klangschönheit des modernen Orchesters. Auch an den Choral im Tannhäuser ist hier zu erinnern.

Von den zahlreichen möglichen Nebenaufgaben, die man in jedem Oratorium unserer Meister findet, sind hiernach vorzugsweise zu nennen:

1) der Chor ohne bestimmte contrapunktische Form, lyrisch oder dramatisch,
2) der Choral mit Imitation.

§ 94.

Die rein musikalische Composition für Sologesang und Orchester.

Die Arie ist ihrer Form nach gegenwärtig dem Belieben des Componisten überlassen. In der Zeit vor der classischen Instrumentalmusik hatte sie eine bestimmte Form, die wir bei Scarlatti, Hasse und vielen anderen, vorzugsweise bei dem auch Form-getreuen Seb. Bach finden. Die Meister der classischen Instrumentalmusik, welche bekanntlich auch die musikalische Form zu endgültiger Vollkommenheit gebracht haben, zeigen in der Formbildung der Arie die grösste Freiheit, dabei aber ihrer Neigung zur Sonatenform Rechnung tragend.

Die alte Form der Arie besteht aus zwei Theilen, der zweite meist ein wenig kürzer, von denen der erste am Schlusse wiederholt wird. Dieser Art sind nicht nur die meisten Arien und Duetten in den Bach'schen Cantaten, sondern auch manche Chöre, z. B. der herrliche Schlusschor der Matthäus-Passion.

Der erste Theil der alten Arie beginnt mit einem Vorspiel, welches bei Bach immer instrumentaler Auszug der Arie ist, und besteht meist aus zwei oder drei Perioden über dasselbe Motiv, deren letzte im Hauptton schliesst. Hierauf wird das Vorspiel wiederholt.

Der zweite Theil bringt ein neues, aber gewöhnlich verwandtes Motiv, und wird in den meisten Fällen durch das Haupt-Motiv des ersten Theiles unterbrochen und beherrscht. Dieser Theil schliesst in

einer verwandten Tonart, und zwar meist in der Oberdominante, zuweilen aber auch in der Unterdominante oder einer anderen Tonart.

Folgt die Wiederholung der ersten Theiles.

Gegenwärtig pflegt man mit gutem Grunde an dieser Stelle nur das Vorspiel des ersten Theiles als Nachspiel des ganzen Musikstückes zu wiederholen.

Abweichungen in Construction und Modulation sind natürlich nicht selten.

Eine Arie, welche nur aus einem Theil bestand, hiess Cavatine, zuweilen Arioso.

Sechszehnte Aufgabe.

1) Composition einer Arie in alter Form.
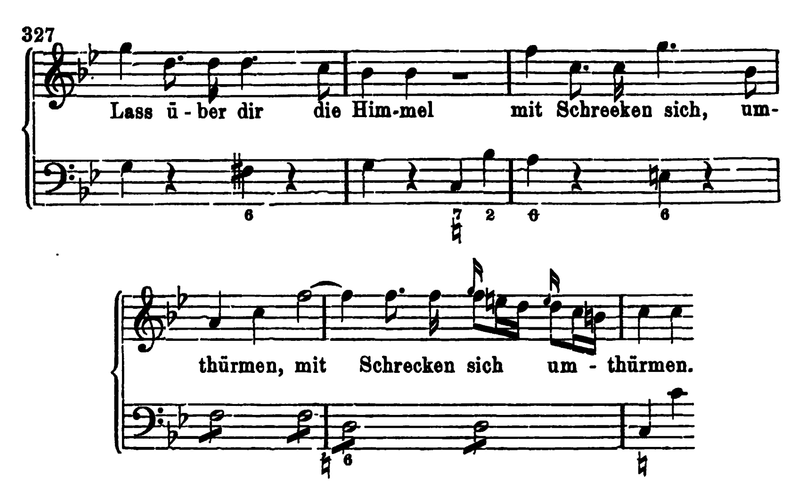
Vollendete Muster dieser Art liefern die Oratorien Bach's und Händel's, doch manche nach dieser oder jener Richtung abweichende Gestalt. Den Text entlehnt man am besten einer solchen Musterarie.

Die Arie in Sonatenform, meist ziemlich frei gestalteter oder abgekürzter, finden wir bei den Meistern der classischen Instrumentalmusik, denen bekanntlich die Sonatenform stets sehr nahe lag. (Formenlehre S. 208).

So bildet z. B. die berühmte Arie des Don Ottavio im Don Juan, deren Text sich deutlich in zwei Abschnitte theilt, nach einem selbständig abgeschlossenen Vorspiel in siebentaktiger Satzform, zunächst einen Vordersatz, der mit dem siebenten Takt in der Tonart der Dominante schliesst. In dieser Tonart folgt ein Sätzchen von vier Takten über dem Bass: Tonica, Unterdominante, Oberdominante, Tonica, das sich zuletzt auf den Dominantseptimenaccord der Haupttonart wendet und in diese zurückführt. Hier bildet sich eine Periode, welche auf dem elften Takte schliesst. Wir haben also

	Vorspiel	7 Takte	
Hauptsatz:	Vordersatz	7 Takte	Erste Periode 11 Takte
	Zwischensatz	4 Takte	
	Periode	11 Takte	

In den nächsten sechs Takten vollzieht sich nun die sonaten mässige Modulation in die Wechseldominante, und zwar in der häufig vorkommenden Art, welche über die Paralleltonart führt:



Dies ist der aus der Formenlehre bekannte Vermittelungssatz, auf welchen das zweite Thema folgen soll. Der Satz von neun Takten, der nun hier folgt, steht allerdings sonatenmässig in der Oberdominanttonart, bildet auch, seinem Inhalte nach, einen entschiedenen Gegensatz gegen den Hauptsatz und schliesst vollkommen in F-dur ab, im Ganzen aber ist er wohl eher als Schlusssatz zu bezeichnen. Wir hätten hier also einen Sonatinensatz ohne eigentlichen Seitensatz. Nun folgt allerdings keine Durchführung, sondern nur eine Uebergangspassage (Coloratur) von 5 Takten, welche in den Hauptsatz zurückführt. Dergleichen hat aber die Formenlehre auch in wirklichen Sonatinen nachzuweisen gehabt.

Dagegen gestaltet sich die sogenannte Reprise ziemlich regelmässig. Der Hauptsatz wiederholt sich ganz, Ueberleitungs- und Schluss-Satz sind zwar verändert und ausgedehnt, aber doch deutlich erkennbar.

Zu der ganzen Composition genügen die wenigen Worte:

Hauptsatz:

Tränen vom Freund getrocknet,	Il mio tesoro intanto,*)
An seiner Brust vergossen,	Andate a consolar!
Bald ist aus euch geflossen	E del bel ciglio il pianto
Der ew'gen Treue Quell.	Cercate di asciugar.

*) Der Urtext musste hier mitgetheilt werden, weil er sich in Form und Inhalt vom deutschen Text unterscheidet.

Ueberleitung.

Lass über dir die Himmel	Ditele, che i suoi torti
Mit Schrecken sich umthürmen,	A vendicar io vado,
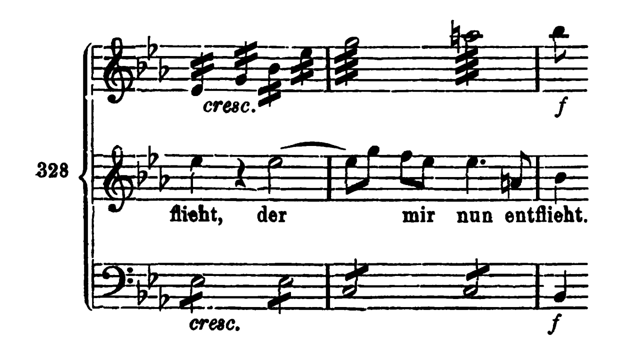
Schlusssatz:

Nath dir bei ihren Stürmen	Che sol di strangi e morti,
Dein Freund, dich zu beschirmen,	Nunzio voglio io tornar.
Dein Himmel bleibt dann hell.	

Wiederholt sich ganz.

Der deutsche Vers ist an sich ziemlich holprig. Doch geht dies im Gesange, wo der Vocal zu grösserem Rechte gelangt, und die Häufung der Consonanten diesen doch keine grössere Geltung verschafft, verloren. Es finden sich auch im Tannhäuser Verse, die im recitirenden Drama holprig klingen würden, durch die musikalische Declamation aber durchaus wohlklingend werden. Die deutsche Sprache erschwert den Vers und den Reim im Vergleich mit den romanischen Sprachen dadurch, dass sie im Verse Beibehaltung des logischen Accentes und Zusammentreffen desselben mit dem metrischen Accent verlangt, dass der Reim aber in der deutschen Sprache meist den Stamm des Wortes, in den romanischen die Endung trifft. Aus diesem Grunde hat man häufig in deutschen Uebersetzungen romanischer Operntexte auf Vers und Reim verzichtet, wozu man um so eher berechtigt ist, als die Musik in Klang und Bewegung der Poesie entschieden überlegen ist.

Näher noch der Sonatenform verwandt ist das Auftrittsstück der Elvira in derselben Oper. Hier fällt der Vermittelungssatz in den Hauptsatz, der sich mit den beiden letzten Takten auf die Dominanttonart wirft.



In dieser nun beginnt ein neues Thema, ein eigentlicher Seitensatz mit ausgedehntem Schluss,

329

Violino 1, 2

sf p

Bratsche

fp p
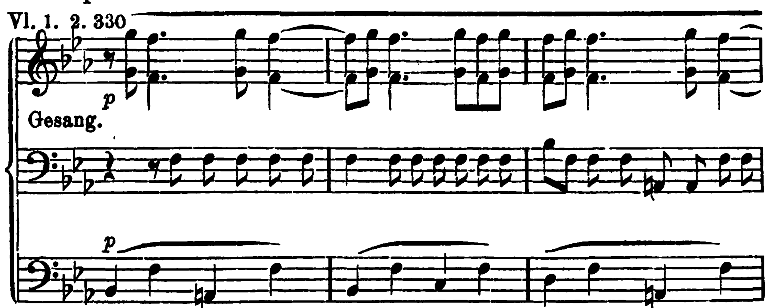
Elvira
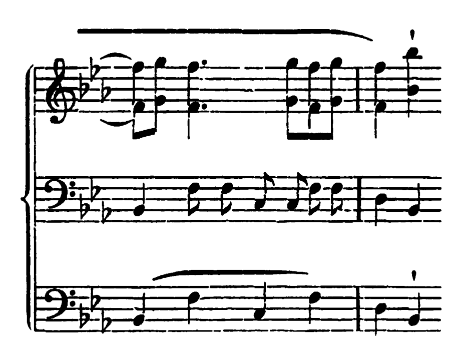
Basso

Seh ich den

sf p

dem sich alsdann noch ein Schlusssatz mit dem Gesang des Don Juan und Leporello anschliesst.
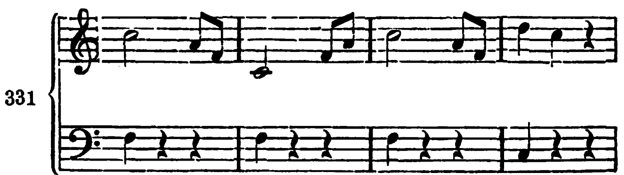




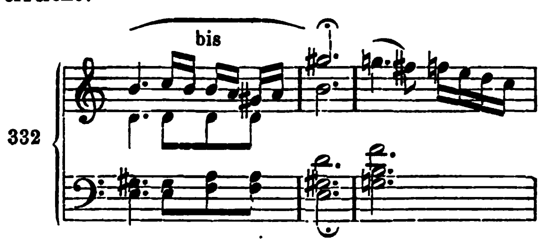
Unmittelbar hieran schliesst sich die Reprise: von Durchführung also keine Spur. Wie in zahlreichen Mozart'schen Compositionen liegt hier der musikalische Zusammenhang durchaus im Orchester, ja im Hauptsatz haben die Geigen das eigentliche Thema, in welches die Stimme hineincomponirt ist, und auch im Seitensatz ist das Orchester, der Stimme gegenüber, sehr selbständig ausgebildet. Zur Herstellung solcher Sätze (wie sie in solcher Vollkommenheit nur diesem Meister gelungen zu sein scheinen) gehört allerdings eine wunderbare Meisterschaft, sie verlangen aber auch von den Hörern ein Verständniss, welches schon Kunstbildung voraussetzt. Im Ganzen und Grossen ist die Sonatenform bekanntlich eine Anwendung der Liedform mit ihrem zusammenschliessenden Periodenbau auf die älteren ausgedehnten thematischen, aber nicht contrapunktischen Formen, wie wir sie in alten Concerten, Ouvertüren etc. finden. Desshalb hat die Sonatenform ihre nothwendigen Grenzen bezüglich der Ausdehnung, kann aber im kleinen Rahmen auch leicht der Liedform so ähnlich werden, dass ein Namenstreit möglich, natürlich aber unfruchtbar wäre.

Die neueren Componisten haben mehr und mehr die Gesangstimme bevorzugt, dankbarer geschrieben, und die Form in diesem Sinne mehr den Rondo- und Liedformen genähert.

Die erste Arie des Aennchen im Freischütz bildet gewissermassen eine Uebergangsform. Ihrem Rhythmus nach eine Polonaise, beginnt sie gleichsam ein Trio in der Unterdominanttonart,

331 

welches sich aber alsbald gangartig, vom Hundertsten ins Tausendste kommend, auf die Haupttonart zurückwirft, und diese von der Oberdominante der Parallele aus, durch Trugfortschreitung mit einem Schlage erreicht:



Ein weit ausgeführter, schwatzhaft muntrer Codasatz beschliesst die Arie, die wir als ein Rondo zweiter bis erster Form bezeichnen möchten.

Meyerbeer (hierin Auber folgend) wählt immer kleine Formen, und trifft damit den Geschmack des Publikums der modernen französischen Oper, in welcher die Arie dramatisch motivirt und gesanglich dankbar (wirksam) sein soll, also sich, ohne den Zusammenhang zu unterbrechen, von dem übrigen musikalischen Verlaufe deutlich abheben muss. Die fliessenden Formen der Classiker sind für diesen Zweck zu einseitig musikalisch, und setzen die rein musikalische Form der Oper voraus.

Sechszehnte Aufgabe.

2) Eine Arie in einer der hier besprochenen Formen zu componiren, nach einer dem Schüler vorzugsweise zusagenden Mustercomposition.

§ 95.
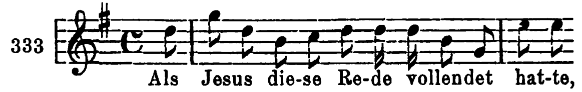
Das Recitativ und die musikalische Declamation.

I.
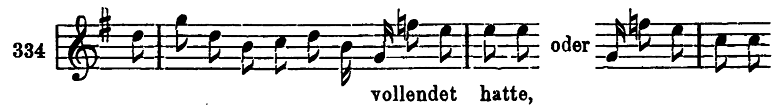
An die Stelle des Dialoges tritt, zu Gunsten der musikalischen Einheit, in Oratorium und Oper das Recitativ. Statt dass der Prediger das Evangelium verliest, trägt es ein Sänger vor. Statt dass die Personen auf der Bühne sprechen, bedienen sie sich der Intonation bestimmter Intervalle in einer dem gewöhnlichen Sprechen sehr nahe verwandten Weise.

Den Inhalt dieses Recitativs bilden also Erzählung und Unterhaltung (Gespräch), genannt wird es Recitativo secco (d. h. ohne ausgearbeitetes Accompagnement) oder Parlando.

In hoher Vollendung finden wir dieses Recitativ in den Cantaten Bach's, wo es einen sehr grossen Raum einnimmt. Bemerkt soll werden, dass Bach sich in der Declamation nach gewissen Regeln richtet, die man heute nicht mehr befolgt, und dadurch zuweilen veraltet erscheint. So lautete z. B. die Regel, gegen Ende des Vordersatzes die Stimme zn heben, desshalb führt Bach in dem ersten Satze der Matthäus-Passion die Stimme in die Höhe:



Wir heben zwar auch gegen Ende des Vordersatzes die Stimme, aber mit gleichzeitiger Hervorhebung des logischen Accentes, der hier auf die zweite Sylbe von *vollendet* fällt, und halten die folgenden Sylben bis zum Komma in gleicher Höhe, oder lassen sie etwas fallen, müssten also etwa schreiben:



Bach begleitet das rein erzählende Recitativ meist nur mit kurzen Accorden, welche, von Satz zu Satz eintretend, auf dem Violoncell und der Orgel oder dem Klavier angeschlagen wurden. Zuweilen aber bedient er sich auch ausgehaltener Accorde des Streichquartetts z. B. in der Passionsmusik bei allen Reden Jesu, worin er übrigens älteren Componisten folgt. (Vgl. Winterfeld, Johannes Gabrieli etc.)

Das dramatische Recitativ Gluck's, welches einen grossen Raum in der Oper einnimmt, steht auf fast noch höherer Stufe, und ist von keinem späteren Meister übertroffen worden. Vergleicht man das Recitativ der Armide, in der Scene vor dem Mordversuch, wie es Lully hundert Jahre früher componirt hatte, mit der Composition Gluck's, dann erkennt man, dass in diesen hundert Jahren die dramatische Musik Fortschritte gemacht hat, gegen die alle späteren gering erscheinen.

Durch die dem platten Alltagsleben entnommenen Stoffe, welchen Mozart's himmliche Musik Unsterblichkeit verleihen sollte, verlor das Secco-Recitativ sehr an Bedeutung, wie die zahlreichen Beispiele
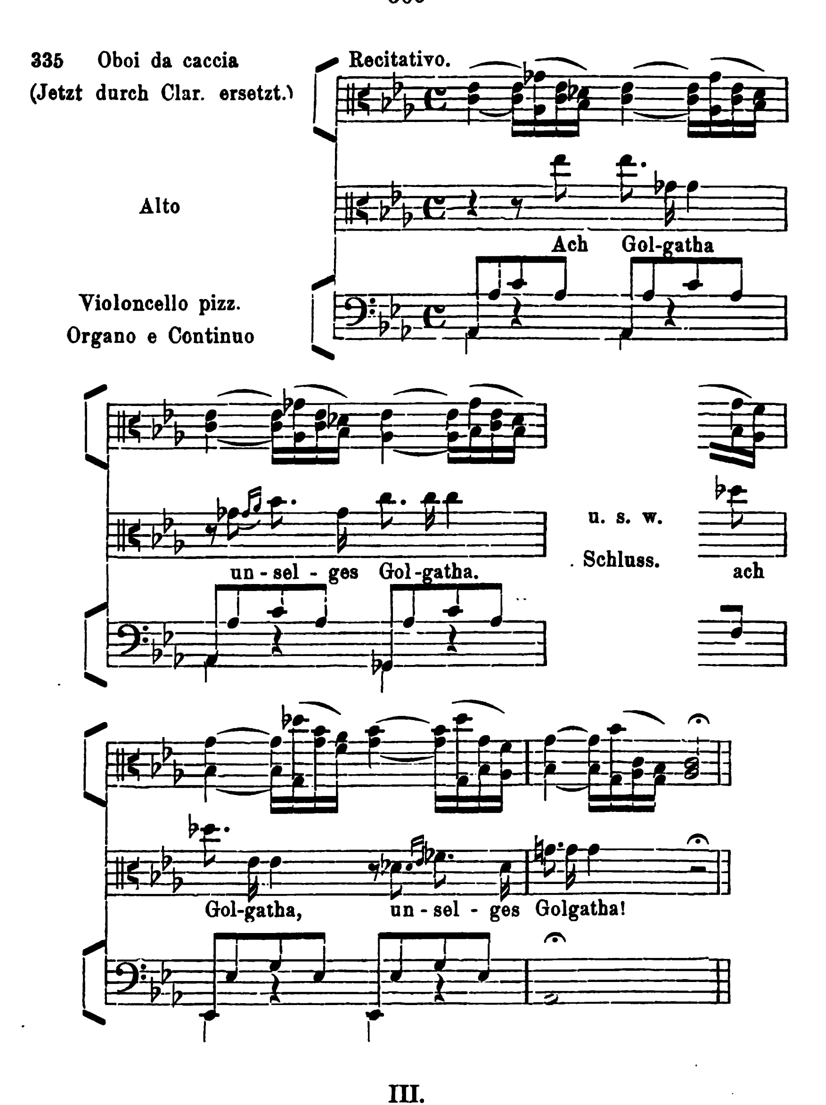
im Don Juan zeigen, die zu schreiben für einen Mozart eine Qual sein musste. Doch finden wir auch in den bedeutendsten Scenen, die mit vollkommenster Hingebung geschrieben sind, zuweilen eine auffallende Vernachlässigung des Recitativs, und nicht selten ungenaue Declamation. Offenbar gestattete man damals den Sängern grössere Freiheit in Bezug auf die von ihnen vorzutragende Musik, als jetzt.

Die Hauptanforderung des Recitativs an den Componisten ist immer richtige Anwendung des logischen Accentes. Die neueren Componisten bedienen sich zur Begleitung des Recitativs des Orchesters, vorherrschend des Streichquartetts.

II.

Neben dem Secco-Recitativ begegnen wir bei Bach und Händel dem „Recitativo accompagnato“ oder „obligato“, einer höchst vollkommenen musikalischen Form, in welcher das Orchester selbständig ein Motiv durchführt, während die Singstimme nach den Regeln des Vortrages hineincomponirt ist. Solche Sätze gehen in der Matthäus-Passion fast allen Arien voraus und sind von so grosser Schönheit, dass sie in Aufführungen oft beibehalten werden, während die Arie, welche sie einleiten, weggelassen wird. Wer dächte nicht mit Entzücken an die Sätze: „Ach Golgatha“ für Altstimme und zwei Oboi d'amore (Clarinetti); „Am Abend da es kühle war,“ für Bass mit Streichquartett, und viele andere. Diese Art der Composition ist, und sicher mit gutem Grund, aus den Partituren der späteren Meister verschwunden, obgleich sie Muster der herrlichsten Art hervorgebracht hat.

Dieses Recitativ wird streng im Takte ausgeführt, und verhält sich die Singstimme ähnlich zum Orchester, wie in den Gluck'schen Tongemälden und dem Wagner'schen Musikdrama. Beispielsweise mögen hier einige Takte folgen, aus denen hervorgeht, dass die Stimme nach den Regeln der Declamation in den Orchestersatz, welcher einen hohen Grad von Selbständigkeit zeigt, hineincomponirt ist, wobei denn Bach, auf seine Weise, harmonisch sehr kühn zu Werke geht. (Das Verfahren Bach's selbst ging dabei, wie Handschriften beweisen, von Takt zu Takt, Satz zu Satz, aber unter Leitung des so eben erläuterten Princips.)



III.

Das Recitativ im Tempo, d. h. der taktmässige Vortrag einer Erzählung oder eines Dialoges, fällt zusammen mit dem Begriff der musikalischen Declamation, und nimmt in der gegenwärtigen Musik, besonders der Oper, eine höchst bedeutende Stellung ein. Bei Gluck findet man es höchst selten, doch haben die En-

semblesätze dieses Meisters, Duette, Terzette etc. den Charakter desselben, sind aber freilich ebenfalls sehr selten. Mozart verbindet es in einigen grossen Scenen mit dem gewöhnlichen Recitativ. Weber's Euryanthe hat herrliche Sätze dieser Art aufzuweisen, so ist z. B. die grosse Scene der wahnsinnigen Eglantine im letzten Akt ein Meisterstück musikalischer Declamation. Tannhäuser und Lohengrin sind reich an hochvollkommenen Sätzen dieser Art. So ist besonders die Erzählung des Tannhäuser das, dem Umfange und dem Reichthum des Inhaltes nach, bedeutendste Muster dieser Gattung.

Die musikalische Declamation ist zweierlei Art: Entweder, wie beim alten Accompagnement-Recitativ, erscheint die Gesangstimme als hineincomponirt in das Gewebe des Orchestersatzes, oder sie bildet musikalische Sätze, welche nicht der musikalischen Form und ihren Gesetzen, sondern dem Text und seinen Gedanken getreulich folgen, dabei aber nicht, wie das gewöhnliche Recitativ, des Taktes entbehren, daher auch im Orchester harmonisch-rhythmisch unterstützt werden können.

Siebzehnte Aufgabe.

Recitative mit Orchester componiren. Geeignete Texte liefert die Bibel.

Als Muster der Gattung, ausser den schon angeführten, seien hier noch erwähnt: das Zwiegespräch zwischen Iphigenie und Orest in der Iphigenie auf Tauris, welches mit den Worten beginnt: „O meine Mutter!“ das Recitativ der Clytemnästra vor der Opferung in Iphigenie in Aulis, der Traum der Iphigenie in „Iphigenie auf Tauris“ Akt I. Die Scene der Donna Anna bei der Leiche ihres Vaters (hier erreicht die Musik, obgleich ohne feste Form, den höchsten Grad der Vollkommenheit in Darstellung von Empfindungen), die Scene derselben, nachdem sie in Don Juan den Mörder ihres Vaters erkannt hat. (Auch die Scene des steinernen Gastes neigt überwiegend zur musikalischen Declamation.) Die Scene des Tamino vor dem Weisheitstempel. Das grosse Recitativ des Fidelio. Die naturbeschreibenden Recitative in der Schöpfung. Die Recitative in den grossen Scenen des Max und der Agathe im Freischütz. Das erste Finale der Euryanthe. Der Traum des Johann in Meyerbeers „Prophet“.

Der Tod der Selica. Die Scene der Elisabeth und des Tannhäuser im zweiten Akt. Das Recitativ des Wolfram im dritten Akt vor der Romanze an den Abendstern. Ortrud's und Telramund's grosse Scene im zweiten Akt des Lohengrin. Lohengrins Erzählung vom heiligen Graal im dritten Akt. Der Monolog des Hans Sachs in den Meistersingern. Tristan's Scene auf dem Krankenlager im dritten Akt.

§ [illegible]

Das musikalische Drama.

Die Reminiscenz, die Wiederholung von Motiven mit bedeutsamer Beziehung zur Handlung, zur Person, zur Scene oder zum Wort ist in der Oper nichts Neues. Wir finden sie bei Gluck, Mozart, Beethoven, in höherem Grade angewendet bei Weber und Meyerbeer. Aber Wagner hat sie zum Princip erhoben, d. h. er hat die thematische Verarbeitung von Motiven mit bedeutsamer Beziehung zur Handlung zur Hauptaufgabe der Tonkunst in der Vereinigung der Künste zur Darstellung des musikalischen Dramas gemacht. Dies ist ihm aber nicht mit einem Schlage gelungen. Zuerst an Weber anknüpfend, machte er Gebrauch von der bedeutsamen musikalischen Reminiscenz im Holländer und Rienzi. Im Tannhäuser hat ihm der Streit der Empfindungen als eigentlicher Gegenstand dieses musikalischen Dramas Gelegenheit gegeben, diesen Gebrauch bedeutend zu erweitern. Jetzt erst sah sich der Meister vor einem neuen dramatisch-musikalischen Princip, dessen Herrschaft über die musikalische Ausführung im Lohengrin abermals einen Fortschritt machte. In den späteren Opern ist dieses Princip zur vollkommenen Durchführung gelangt, die Verbindung der Musik mit dem Drama geschieht durch bestimmte Motive, welche die Momente der Handlung und ihre Beziehungen zu einander rein musikalisch abspiegeln. Dadurch erhält die Musik selbst gewissermaassen diese Handlung, und hat eine Form zur festeren Verbindung mit derselben gewonnen, als je zuvor. Die künstlerische Einheit ist gewahrt, da sie sich ja selbst bis in die musikalische Technik hinein erstreckt.

Früher gingen Drama und Musik nebeneinander, bald hatte jenes, bald diese das Wort. [illegible] Im Recitativ zog die Musik sich zurück, in den festen Formen wurde die Handlung Nebensache. Jetzt führen beide mit gleichberechtigter Betheiligung

das Ganze durch. Doch lässt sich nicht in Abrede stellen, dass, rein musikalisch betrachtet, die Gesang-Stimmen im Wagner'schen Drama eingebüsst haben, und dass, von diesem Standpunkt, in der Mozart-schen Oper Orchester und Gesang in höherem Grade gleichberechtigt einander gegenüber stehen.

Wagner's musikalische Genialität beruht auf einem unvergleichlichen Klangsinn. Die allgemeine Theilnahme, die die gebildete musikalische Gesellschaft seinen Werken entgegenbringt, beruht ebenfalls auf diesem Klangsinn, denn in diesem gipfelt eben das Moderne in der Musik. Der Klangsinn aber liebt das Weilende, Malerische. Nicht die immer fortschreitende Handlung, welche das Wesen des Dramatischen ausmacht, sondern das bleibende, wenn auch bewegte Bild sagt ihm zu. Daraus erklären sich die Eigenschaften des Wagner'schen Dramas nach jeder Richtung, daher seine musikalische Originalität und seine Erfolge. Daraus erklärt sich aber auch das wachsende Uebergewicht des Orchesters, dessen Klänge durch das Bild der Scene gleichsam Gestalt gewinnen, während sie durch das Wort im Munde des Sängers zum Verständniss gelangen, wobei zuweilen die musikalische Recitation von der poetischen dermafsen beherrscht wird, dass eine Annäherung an das Melodrama, in welchem garnicht mehr gesungen wird, unleugbar stattfindet.

§ 97.

Die letzte Aufgabe der Compositionslehre.

Die lyrische Cantate. — Die episch-lyrische Cantate. — Die dramatische Cantate.

Die letzte Aufgabe soll in möglichst geringem Umfange Orchestersatz mit Solo- und Chor-Gesang vereinigen, wie es im Oratorium, der Oper und den diesen verwandten Musikgattungen geschieht. Eine Compositionsgattung, welche diese Vereinigung in kleinem Rahmen bietet, ist die Cantate; demnach die

Schlussaufgabe

Eine Cantate zu componiren.

Man unterscheidet drei Hauptarten der Cantate, zwischen denen der Schüler (oder Lehrer) nach Neigung und Gelegenheit zu wählen hat, bei deren Abfassung man sich allenfalls früherer gelungener Arbeiten bedienen mag.

1) Die lyrische Cantate, die man auch als rein musikalische bezeichnen kann, enthält nur den Ausdruck von Stimmungen in Chor- und Sologesang. Der Text ist wesentlich der Bibel und dem Kirchenlied zu entnehmen. Vorkommende Recitative dürfen keinen erzählenden Inhalt haben, noch weniger durch Einführung redender oder handelnder Personen dramatisch werden. Die Zusammenstellung sei etwa folgende:

Chor (z. B. Choral mit Imitation oder dergl.)
Arie (mit oder ohne vorhergehendem Recitativ)
Chor
Solosatz (Duett, Terzett, Quartett, Arie für eine andere Stimme)
Chor (z. B. Fuge).

Dies ist etwa der geringste Umfang, der eine Cantate für solche Arbeit geeignet macht. Natürlich bleibt dem Componisten unbenommen ein Orchestervorspiel zu bringen, die Zahl der Solosätze zu vermehren u. s. w. Für den Charakter der lyrischen Cantate wesentlich bleibt immer die Abwesenheit alles rein erzählenden und dramatischen Inhaltes.

2) Die episch-lyrische Cantate legt den lyrischen Musikstücken der vorigen eine in Recitativen dargestellte Erzählung zu Grunde, welche auch in Naturbetrachtung übergehen kann, genug den reinen Gefühlsausdruck aufgibt (der eben das rein Lyrische und Musikalische ausmacht). Als solche Cantaten kann man die einzelnen Theile des Messias auffassen, auch die Tage der Schöpfung und die einzelnen Theile der Jahreszeiten. Bachs Cantaten verbinden meist das Epische mit dem Lyrischen.

3) Die dramatische Cantate führt Chor und Solostimmen als handelnde Personen ein, wie z. B. in Mendelsohns Elias und einigen Oratorien von Händel. Auch hierzu findet sich in der Bibel überall hinreichender Stoff, besonders, wenn man sich erlaubt, die erzählenden Zwischensätze, wie: „er sprach“ „und sie gingen“ etc. zu beseitigen.

Die dramatische Cantate darf auch profanen Inhaltes sein, wie z. B. Seb. Bach's „Apollo und Pan,“ und nähert sich in diesem Falle der Oper. Der junge Componist, der sich für eine solche Cantate entschieden hat, sorge nur für ein belebtes Finale mit wechselnden Solo- und Ensemblesätzen.

Die dramatische Cantate ist zur letzten Aufgabe besonders geeignet.

Die Mehrzahl der Cantaten und Oratorien verbindet übrigens die Momente des Lyrischen, Epischen und Dramatischen. Besonders ist dies in den Bach'schen Oratorien der Fall.

Ein weit verbreitetes Beispiel liefern die Cantaten zur Weihnachtszeit, welche zu dem bekannten Weihnachtsoratorium zusammengestellt worden sind.

Der erste Chor der Cantate am ersten Weihnachtsfeiertage ist rein lyrisch, ein Lob- und Danklied, dem ein langes Orchestervorspiel vorangeht.

No. 2. Recitativ ist durchaus erzählend. Der Tenor als Vertreter des Evangelisten erzählt in Recitativform die Begebenheiten, welche der Geburt Jesu vorangehen.

No. 3 und 4. Recitativ und Arie preist Zion zu der Geburt ihres Bräutigams, des Erlösers, in üblicher Weise das innigste Gefühl des Herzens, die religiöse Andacht, dem innigsten sinnlichen Gefühl der Geschlechtsliebe vergleichend: Rein lyrisch.

No. 5. Choral. Rein lyrisch.

No. 6. Recitativ des Evangelisten. Kurze Erzählung der Geburt in der Herberge. Rein Episch.
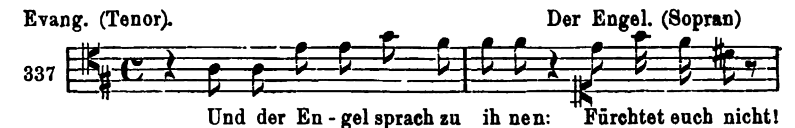
No. 7. Choral und Recitativ. Eine Form von grossem Reiz, eine von den mannigfaltigen Arten der Choralbearbeitung, die damals in Gebrauch waren. Rein lyrisch (gewissermafsen lyrisch-didaktisch).

No. 8. Arie. Bass: Grosser Gott etc. Rein lyrisch.

No. 9. Choral mit Orchesterzwischenspielen. Rein lyrisch.

Diese Cantate verbindet also das Epische mit dem vorherrschenden Lyrischen, die Erzählung mit dem Gesange, fällt aber nie in's Dramatische, weil zufälligerweise der hier vorgetragenen Stelle des Evangeliums die dramatischen Momente fehlen.

Die zweite dieser Cantaten ist für den hier vorliegenden Zweck dadurch von Bedeutung, dass sie mit einer Orchester-Ouvertüre, damals Sinfonie genannt, anfängt, die beiläufig gesagt, unter dem Namen „Pastorale“ vielfach in Concerten zur Aufführung gekommen ist. Diese Cantate zieht aber auch das dramatische Element in ihren Kreis, indem sie den Engel als Sopransolo einführt:



später auch den Chor der Engel auf das Stichwort: „die lobten Gott und sprachen" einfallen lässt. Den Schluss bildet wieder Choral, vom Orchester durch das Pastorale begleitet.

In der Matthäus-Passion treten, besonders im zweilen Theil, die dramatischen Momente mehr hervor. Freilich handelt es sich hier um ein wirkliches Oratorium, ein ausgedehntes Ganzes, dessen Ausführung mehrere Stunden in Anspruch nimmt, und das in nur zwei Theile zerfällt.

Diese Passionsmusik ist eines von den erhabensten Werken des Menschengeistes überhaupt; hier trägt jede Note den Charakter der Inspiration, und es ist Pflicht der Compositionslehre, dem Schüler das eingehendste Studium dieser unvergleichlichen Tondichtung anzubefehlen.

Eine besondere Eigenthümlichkeit dieses Werkes ist das Doppel-Orchester, von zweimal: zwei Flöten, zwei Oboen, Streichquartett und Orgel. Diese beiden Orchester vereinigen und trennen sich mit den beiden Chören.

Von den 78 Nummern des Werkes sind 41 lyrisch, Chöre, Choräle, Arien und Sologesänge mit accompagnirten Recitativen, d. h. Recitativen in tempo, — 34 erzählend, d. h. den Text des Evangeliums enthaltend im Recitativo secco, — 3 dramatische Chöre der Gemeinde, ausserdem sind in die Erzählung eingeflochten die dramatischen Parthien des Erlösers, des Petrus, des Judas, des Pilatus und einiger anderer, und 16 dramatische (Juden-) Chöre.

Nach dem Vorbilde der Bach'schen Oratorien schrieb Mendelssohn den Paulus, welcher ebenfalls die Momente des Lyrischen, Epischen und Dramatischen verbindet. Dieses Werk verdient durchaus die Aufmerksamkeit des Kunstjüngers, denn, abgesehen von der Jugendfrische der Gestaltungskraft, die in demselben durchaus vorherrscht, zeigt es auch die contrapunktischen Formen in Verbindung mit dem modernen Orchester unter den Ansprüchen des gereiften Klangsinnes. Besonders ist die Erzählung vom Tode des Stephan im ersten Theil in hohem Grade vollkommen, und durch die Freiheit von aller überweisen Absichtlichkeit in Klangwirkungen und Contrapunkten ausgezeichnet. Im Uebrigen sieht man dem Werke überall das Vorbild

Bach's an. Dies gereicht ihm aber nur zum Lobe, denn die wohlgelungene Wiedergeburt eines Meisters ersten Ranges im gefälligeren Gewand der Neuzeit ist einer Original-Missgeburt überall und immer vorzuziehen.

Ohne Zweifel ist diese, hauptsächlich durch Bach vertretene, in der Matthäuspassion gipfelnde Form für die geistliche Cantate die vollkommenste, weil sie das Verhältniss der heiligen Schrift zu der christlichen Gemeinde am treffendsten zur Darstellung bringt. Dagegen bewegt sich das Händel'sche Oratorium freier und weniger consequent. So tritt z. B. im Josua, der durchaus dramatisch gehalten ist, neben das Bibelwort eine poetisch selbständig ausgeführte Liebesdichtung von Othniel (Alt) und Achsa (Sopran), welche mit der kirchlichen Bestimmung des Oratoriums nichts zu thun hat.

Der Messias hat vorherrschend lyrischen Charakter. Den logischen Zusammenhang bildet das Leben des Erlösers von der Geburt bis zum Tode, ohne dass jedoch dieses eigentlich und zusammenhängend erzählt würde. Vielmehr wird es (wohlberechtigterweise) als bekannt vorausgesetzt, und an die darauf bezüglichen Andeutungen, welche untergeordnet-epische oder dramatische Form haben, knüpfen sich Chöre und Sologesänge von einer nur Händel eignen Kühnheit des Aufschwunges, wie wir sie in den Werken anderer Kirchenmeister, selbst Bach's, nicht finden. Hierauf beruht der unvergängliche Werth dieses Riesenwerkes und anderer Oratorien Händels, welcher ihnen eine Stelle neben den Bach'schen Kirchenmusiken sichert. Im einfach Grossen, ungetrübt Erhabenen ist Händel Bach durchaus überlegen, und von keinem späteren Meister erreicht worden. Dem entsprechend ist auch seine Technik, sein Vocal- und Orchestersatz freier, kunstloser, ungebundener, man möchte fast sagen derber, als Bach's. Des letzteren Passionsmusik ist das erhabenste religiöse Klagelied, (man beachte auch das entschiedene Vorherrschen der Moll-Tonart,) Händel's Messias, obwohl denselben Gegenstand behandelnd, ist ein Triumphgesang. Jemehr die Musik sich später vom Gottesdienst entfernte und sich dem Theater und Concertsaal zuwandte, desto weniger fand sie wieder Veranlassung die Innigkeit Bach's und die einfache Grossartigkeit Händel's anzustreben. Denn die Abhängigkeit von der Kirche war der Kunst heilsamer, als die Abhängigkeit vom „Eintrittsgeld," welche uns schliesslich mit der „Kunstform der Operette" beschenkt hat!

Mendelssohn's „Elias" entbehrt ebenfalls der erzählenden Re-

citative. Ohne Zweifel ist er mit dem obenerwähnten Paulus als das vollendeteste grössere religöse Musikwerk der Neuzeit zu bezeichnen, obwohl sich beide sehr wesentlich, auch in Bezug auf das Vorbild, voneinander unterscheiden.

§ 98.

Nebenaufgaben zur letzten Aufgabe.

Als Nebenaufgaben zur letzten Aufgabe, welche an deren Stelle treten können, wären zu nennen:

I. Die einaktige Oper. Eine solche Arbeit ist z. B. Mendelssohns „Heimkehr aus der Fremde," die er (nebst anderen kleinen Opern) zum Abschluss seiner Studien geschrieben hat, und welche hin und wieder aufgeführt und freundlich aufgenommen wird. (Eine umfangreichere komische Oper desselben Componisten, eine etwas spätere Jugendarbeit: „Die Hochzeit des Cammacho", Episode des Don Quichote, musste sich eine ungünstige Aufnahme gefallen lassen.) Eine solche einaktige Probe-Oper bietet Gelegenheit zu einer Ouverture, zu Solo- und Ensemble-Sätzen und einem Finale. Statt des Dialogs ist es vortheilhaft, Parlando-Recitative zu gebrauchen, damit sich der junge Componist auch nach dieser Seite hin ausbildet.

Im Allgemeinen steht das Parlando-Recitativ in aesthetischer Hinsicht nicht über dem gesprochenen Dialog, in den es in der Ausführung leicht umschlägt.

Statt der einaktigen Oper kann man auch einen Akt einer Oper wählen, wobei es gleichgültig ist, ob dieselbe schon componirt ist oder nicht. Der junge Componist arbeitet ja, und zwar hier zum letztenmal, für die Schule, nicht für die Oeffentlichkeit.

II. Composition eines Psalmes für Chor, Solo und Orchester. Hierzu eignet sich natürlich nur ein Psalm von grösserer Ausdehnung, den man in selbständige Sätze eintheilen kann, und dessen Schluss in einem grossen Chorsatz (Fuge) besteht.

Statt des Psalmes kann man auch einen der grösseren Abschnitte der Missa solemnis oder des Requiem nehmen. So würde sich z. B. das Credo der Messe wegen seines grossen Umfanges und seiner Theilbarkeit hierzu vortrefflich eignen, und die Meisterwerke unserer Tonkünstler bieten die herrlichsten Muster. Nicht weniger eignet sich der Theil des Requiem, welcher vom Dies irae bis Lacrymosa einschliesslich reicht, und in Mozarts berühmtem

Schwanengesang eine musterhafte Eintheilung gefunden hat. Eine kleinere, nicht minder geeignete Aufgabe bietet das Offertorium des Requiem („Domine Jesu“ bis „Quam olim Abrahae“) und das Gloria der Messe.

Besondere kirchliche Musikstücke von geringerem Umfange bieten ebenfalls einen geeigneten Gegenstand dieser Aufgabe, so z. B. das Magnificat, Te deum laudamus, deren ersteres wir von Bach, letzteres von Händel in hochberühmten Werken besitzen, zahlreicher vortrefflicher Arbeiten katholischer Componisten nicht zu gedenken.

Gleichfalls benutzt werden kann hier eine einzelne Abtheilung eines Oratoriums (wie die Cantaten des Weihnachtsoratoriums), wo es wieder gleichgültig ist, ob dasselbe schon componirt ist oder nicht.

III. Lyrische oder epische Dichtungen profaner Gattung sind dagegen nur dann zulässig, wenn sie einen ernsten, hochbedeutenden Inhalt haben, wie: Göthes Johanna Sebus (für Chor und Solo mehrfach componirt), Walpurgisnacht (berühmte Composition Mendelssohns), Gesang der Geister über den Wassern, Mahomeds Gesang u. a., Abschnitte der griechischen Tragödie und deren Nachbildungen. Doch wird der junge Componist gut thun, sich an dem kirchlichen Stoff genügen zu lassen, zumal dieser weder dem Veralten noch dem Lob und Tadel ausgesetzt ist. Ganz zu verwerfen aber ist innerhalb der Schule der romantische Stoff. So verführerisch die Werke Mendelssohns und Schumanns in dieser Richtung erscheinen mögen, ihre Nachahmung führt zu leicht in's Kleinliche und Unbedeutende.

Soweit übrigens die früheren Arbeiten des jungen Componisten Stoff dazu liefern, möge er sie, als Abschluss seiner Schülerlaufbahn, zu grösseren Musikstücken, Sammelwerken u. dgl. verbinden. Besonders eignen sich hierzu die Arbeiten zum freien Satz, der Formenlehre und dem Orchestersatz. Die Arbeiten zur Harmonielehre bewegen sich dagegen in zu beschränktem Kreise, die des strengen Satzes haben in der Vocalmotette ihren vollgenügenden Abschluss und Sammelpunkt gefunden.

§ 99.

Schluss.

Der Compositionslehre ist hiermit ihr Ziel gesetzt. Sie darf den Musiker weder weiter führen, noch ihren strengen graden Lehrgang

durch die Aufnahme anderer Lehrgegenstände unterbrechen. In ersterer Rücksicht würde eine Aufnahme der Oper oder des Oratoriums, wohl gar des musikalischen Dramas, in die Compositionslehre der selbständigen Entwicklung des jungen Tonsetzers gradezu hinderlich sein. Die einzelnen lehrbaren Theile dieser Kunstformen haben ihre Stelle im Lehrgang gefunden, das Uebrige bleibt dem Talent, der Beobachtung, Erfahrung, daneben dem rein theoretischen und Partitur-Studium überlassen. In der anderen Rücksicht mussten solche Theile der Musiklehre ausgeschlossen werden, welche sich aus den abgehandelten von selbst ergeben, deren besondere Durcharbeitung nicht nur überflüssig, sondern als zeitraubend sogar verwerflich ist, sobald man sie vom Standpunkt der geschlossenen Methode betrachtet. Dahin gehören die künstlichen Spielereien der alten Contrapunktisten, die harmonische Figuration und Begleitungslehre, die Versuche, eine nicht vorhandene Erfindungsgabe durch Motiv-Spielerei zu erpressen oder zu erheucheln. Jene contrapunktischen Spielereien sind Sache einer historischen Abhandlung, die harmonische Figuration ist in Harmonielehre und Contrapunkt erschöpfend eingeschlossen, die musikalische Erfindung kann nur Gegenstand einer rein theoretischen Abhandlung sein.

Der Componist ist also jetzt der Schule entwachsen. Desjenigen Theiles der Compositionstechnik, der lehr- und lernbar ist, ist er Herr. An die Stelle des Lehrers tritt der rathende Freund, der prüfende Meister, das Vorbild und die Anregung, welche das Leben bietet. Diese sind es, welche dem Talente eine bestimmte Richtung geben, in deren Verfolgung der Componist sich zum Künstler erhebt.

Der Künstler kann nicht mehr in unbestimmtem Schwanken, von Vorbild zu Vorbild, von Anregung zu Anregung, gedacht werden; er hat sein Ziel gefunden, bedarf nicht mehr des Rathes, sondern geht grades Weges, in beständiger Vervollkommnung, auf dasselbe los.

So erringt er das, was den individuellen Stil des Künstlers ausmacht, und wird Meister.

Die Schule unterrichtet, die Gesellschaft erzieht, der Künstler bildet sich selbst zum Meister.

Wie aber, wenn jemand sich nur für ein einziges Fach der Composition ausbilden will, bedarf er dazu auch des Studiums der ganzen Compositionslehre?

Vom Standpunkt des rein äusserlichen Erfolges muss man diese Frage aufrichtigerweise mit: Nein! beantworten, soweit es

sich um gewisse untergeordnete aber populäre Aufgaben der Kunst handelt.

Wer kein höheres Streben hat, als ein kleines, vielleicht bloss aneignendes Talent pecuniär oder gesellschaftlich auszubeuten, der wird nie die Ausdauer haben, das gesammte Material der Tonsetzkunst, wie es die Compositionslehre bietet, sich eigen zu machen. Und doch kann es ihm gelingen, jene Erfolge zu erhaschen. Denn das ganz kleine Talent, von einer Technik begleitet, die sich im kleinsten Kreise bewegt, und sich in diesem bald zur Routine entwickelt (denn Routine ist Geläufigkeit im Beschränkten), findet sehr schnell sein gleichgestimmtes Publikum, und, wenn auch keine Verehrer, so doch Anhänger und Abnehmer. Auf den Gebieten der Klaviercomposition, der Tanzmusik und der niederen dramatischen Musik begegnet man nicht selten solchen Talenten. Doch haben auch auf diesen Gebieten dauernde Erfolge nur die Talente aufzuweisen gehabt, welche eine gründliche Schule durchgemacht haben.

Zu bedauern dagegen sind solche Talente, welche, vielseitig und bedeutend angelegt, durch versäumte, fehlende, unzureichende oder verspätete Unterweisung, oder durch unglückliche Charaktereigenschaften den innewohnenden Drang künstlerischer Gestaltung nicht zu befriedigen vermögen. Solchen ist nur zu rathen, gleichviel in welchem Lebensalter, das Versäumte mit Energie und Ausdauer nachzuholen, d. h. als ABC-Schüler mit den Anfangsgründen von neuem zu beginnen, auf die Gefahr hin, dass es dennoch zu spät sei, oder — ein für allemal zu resigniren.

Dass einmal ein überschwänglich ausgestattetes Genie durch ausschliesslich praktisch-musikalische Thätigkeit, durch die Gesellschaft und sich selbst erzogen, ohne Schule und ohne Lehrer, zur Meisterschaft gedeihen könnte, kann weder geleugnet, noch nachgewiesen werden.

Ist nun eine lückenhafte Unterweisung in der Compositionstechnik nur gegenüber beschränktem Talent und gewöhnlichem Streben zu entschuldigen, so ist dagegen die Unterweisung in Dingen, die über die Grenze der Technik hinausgehen, ganz zu verwerfen. Gradezu als schwindelhaft ist jeder Versuch zu bezeichnen, die Erfindung und das Talent in den Kreis des Lehrbaren zu ziehen, wie andrerseits nur äusserste geistige Beschränktheit es sich zum Ruhm anrechnen kann, die ausgesprochene Talentlosigkeit musikalisch zu bilden. Beide Versuche beruhen auf einer gänzlichen Unkenntniss

der Beschaffenheit menschlicher Geistesthätigkeit und auf einer pädagogischen Unschuld (wenn nicht Unwahrhaftigkeit), welche jeden Versuch dagegen anzukämpfen als vergebens erscheinen lässt.

Wollte man nun die Aufgaben der Compositionslehre durch Nebenaufgaben über die Zahl der hier gegebenen hinaus vermehren, so käme man leicht in die Lage, die Gefahr der Ueberbildung heraufzubeschwören. Diese Gefahr tritt immer dann ein, wenn der Componist sein Können, künstlerisches Vermögen, seinem abstrakten Wissen unterordnet, wenn er zeigt, dass er mehr weiss, als er kann. Hier zeigt sich also dem jungen Componisten der dem oben erwähnten entgegengesetzte Abweg. Das Ueberwissen verführt ihn, Aufgaben zu suchen und zu wählen, die über die Grenzen seines Talentes hinausgehen. Er ist daher genöthigt, die Blössen desselben durch gespreizte Schulweisheit, gedankenlose Routinearbeit, oder durch unbefugte Aneignung zu verdecken.

Der Componist, nachdem er die Schule verlassen hat, muss vor allem dahin streben, die Richtung seines Talentes zu erkennen, indem er erforscht, welche Arbeiten ihm die meiste Befriedigung gewähren, oder, wenn sein Streben nach aussen geht, welche Arbeiten ihn am meisten fördern. Auf diesem Wege wird er, sei es zu wahrer, innerer, sei es zu scheinbarer, äusserer Genugthuung, jenachdem seine Natur ihn antreibt, jene beiden Verirrungen vermeiden.

Das Studium aber hat sich auf dem jetzigen Standpunkt zunächst den Partituren der Meister zuzuwenden.

Anhang.

Das Zusammenziehen der Partitur in Druckausgaben behufs Raumersparniss ist in den vielstimmigen modernen Compositionen des symphonischen Orchestersatzes und der Verbindung desselben mit Gesangstimmen in Oper und Oratorium allgemein üblich. Allerdings wird es dadurch nöthig, jeder neuen Partitur-Ordnung, — und dieselbe wechselt zuweilen auf einer Seite mehrmals, — die Namen der betheiligten Instrumente in den üblichen Abkürzungen hinzuzufügen. In der höchsten Vollkommenheit findet man dieses Verfahren durchgeführt in den gedruckten Partituren der Wagner'schen Opern und musikalischen Dramen.

Index.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

Druckfehler - Berichtigungen.

Seite 5, System 4, Note 1, statt lies

„ 3, „ 4, „ 1, streiche den Punkt.

„ 77, Zeile 17 v. u., statt Saite lies Seite.

„ 78, „ 14, statt Walzer lies Walzern.

„ 98, „ 13 v. u., statt Compani lies Campani.

„ 131, Zeile 6, streiche den Bindestrich.

„ 148, „ 1, statt 148 lies 149.

„ 175, Zeile 4—5 v. u. statt Hörner, — Fagotts, lies Hörner, Fagotts—

„ 176, statt § 43 lies § 57.

„ 188, System 5, Takt 3, Note 3 lies

„ 191, Zeile 11 v. u. statt obigen lies übrigen.

„ 213, „ 9 v. o. „ dem lies das.

„ 291, „ 1 v. u. „ fasst lies fast.

„ 300, System 8, Takt 2 lies



